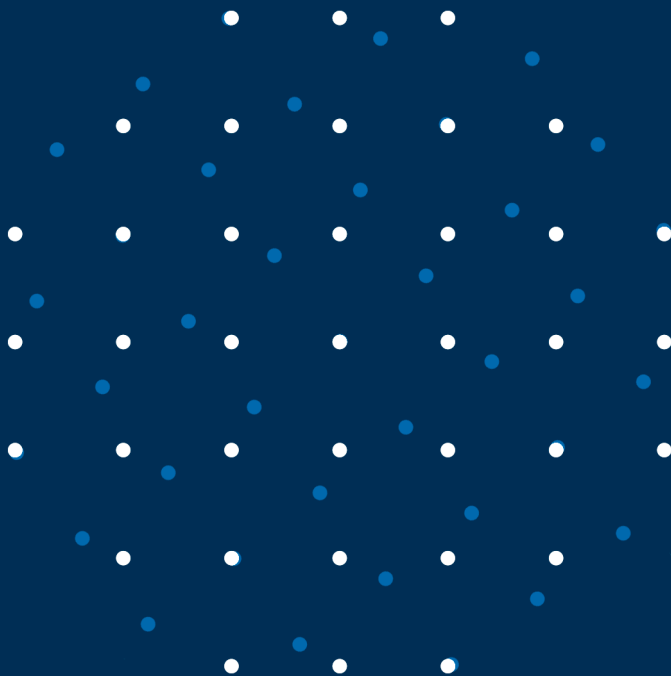


---

# Abstração e informalismo depois de 1945

de Pedrosa a Greenberg  
à Nova Prosa de Haroldo de Campos



**Abstração e informalismo depois de 1945:  
de Pedrosa a Greenberg à Nova Prosa  
de Haroldo de Campos**

# ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA

## Gestão 2020-2021

### Presidente

Gerson Roberto Neumann — UFRGS

### Vice-Presidente

Andrei Cunha — UFRGS

### Primeira Secretária

Cinara Ferreira — UFRGS

### Segundo Secretário

Carlos Leonardo Bonturim Antunes — UFRGS

### Primeiro Tesoureiro

Adauto Locatelli Taufer — UFRGS

### Segunda Tesoureira

Rejane Pivetta de Oliveira — UFRGS

### Conselho Deliberativo

#### Membros efetivos

Betina Rodrigues da Cunha — UFU

João Cezar de Castro Rocha — UERJ

Maria Elizabeth Mello — UFF

Maria de Fátima do Nascimento — UFPA

Rachel Esteves de Lima — UFBA

Regina Zilberman — UFRGS

Rogério da Silva Lima — UNB

Socorro Pacífico Barbosa — UFPB

#### Membros suplentes

Cassia Maria Bezerra do Nascimento — UFAM

Helano Jader Ribeiro — UFPB



Melhor tese  
Prêmio Dirce Côrtes Riedel  
ABRALIC  
Biênio 2020-2021

*O Prêmio ABRALIC de Teses e Dissertações – “Prêmio Dirce Côrtes Riedel” – tem como objetivo reconhecer o mérito de trabalhos acadêmicos na área dos estudos literários e da Literatura Comparada, sendo outorgado para a melhor dissertação e para a melhor tese defendidas a cada biênio.*

**Abstração e informalismo depois de 1945:  
de Pedrosa e Greenberg à Nova Prosa  
de Haroldo de Campos**

Melhor tese  
Prêmio Dirce Côrtes Riedel  
ABRALIC

**Todos os direitos desta edição reservados.**

Copyright © 2022:  
Jorge Manzi.

**Coordenação editorial**

Roberto Schmitt-Prym

**Conselho editorial**

Betina Rodrigues da Cunha — UFU  
João Cezar de Castro Rocha — UERJ  
Maria Elizabeth Mello — UFF  
Maria de Fátima do Nascimento — UFPA  
Rachel Esteves de Lima — UFBA  
Regina Zilberman — UFRGS  
Rogério da Silva Lima — UNB  
Socorro Pacífico Barbosa — UFPP  
Cassia Maria B. do Nascimento — UFAM  
Helano Jader Ribeiro — UFPP

**Projeto gráfico**

Mário Vinícius

**Capa**

Mário Vinícius  
Larissa Rezende (estagiária)

**Diagramação**

Larissa Rezende

**Como citar este livro (ABNT)**

MANZI, Jorge. *Abstração e informalismo depois de 1945: de Pedrosa e Greenberg à Nova Prosa de Haroldo de Campos*. Porto Alegre: Bestiário / Class, 2022.

BESTIÁRIO



Rua Marquês do Pombal, 788/204  
CEP 90540-000  
Porto Alegre, RS, Brasil  
Fones: (51) 3779.5784 / 99491.3223  
[www.bestiario.com.br](http://www.bestiario.com.br)



**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD**

M296a Manzi, Jorge

Abstração e informalismo depois de 1945 [recurso eletrônico]: de Pedrosa e Greenberg à Nova Prosa de Haroldo de Campos / Jorge Manzi. - Porto Alegre : Class, 2022. 472 p. ; PDF ; 10,4 MB.

ISBN: 978-65-84571-38-9 (Ebook)

1. Literatura brasileira.
2. Ensaio. I. Título.

2022-886

CDD: 869.94  
CDU: 82-4(81)

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410

**Índice para catálogo sistemático:**

1. Literatura brasileira : Ensaio 869.94
2. Literatura brasileira : Ensaio 82-4(81)

O presente trabalho foi realizado com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, do Centro de Estudos Europeus e Alemães (CDEA) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (FAPERGS).

Os organizadores deste volume não se responsabilizam pelo conteúdo do livro ou por suas consequências legais. Os textos que compõem este volume são de responsabilidade de seus autores e não refletem necessariamente a linha programática ou ideológica da Editora Bestiário ou da Associação Brasileira de Literatura Comparada. A Associação e a Editora se abstêm de responsabilidade civil ou penal em caso de plágio ou de violação de direitos intelectuais decorrentes dos textos publicados, recaindo sobre os autores que infringirem tais regras o dever de arcar com as sanções previstas em leis ou estatutos.

---

## Sumário

### Prefácio –

**Contradições comparadas:  
abstração expandida  
e concreude cotidiana** – 7

Jorge de Almeida

Introducción – 10

### PRIMERA PARTE

**Abstracción artística después de 1945**

#### Capítulo 1

**Abstracción desigual** – 22

**1.1. Ascenso desigual  
del arte abstracto** – 22

**1.2. Geometrismo en el eje  
Rio-São Paulo: lo informe  
como presión de fondo** – 40

**1.3. Nueva York I.  
Informalismo  
en contexto abstracto** – 54

**1.4. Nueva York II.  
Abstracción y revolución** – 70

#### Capítulo 2

**Abstracción  
artística y formalismo** – 80

**2.1. Jameson y las teorías  
tardías del modernismo** – 80

**2.2. Abstracción artística  
en Greenberg** – 84

**2.3. Abstracción artística  
en Pedrosa** – 92

**2.4. Notas metodológicas I.  
Abstracción artística y  
abstracción expandida** – 105

**2.5. Notas metodológicas II.  
Un formalismo entrecruzado** – 111

#### Capítulo 3

**En torno a la *Ciropédia*:  
cierto convencionalismo...** – 125

**3.1. Política del  
constructivismo brasileiro** – 125

**3.2. *Ciropédia ou  
a educação do príncipe*** – 130

**3.3. Formalismo,  
participación y... lastre** – 144

**3.4. *Make it new*  
y un cierto convencionalismo** – 161

**3.5. Restauración/afirmación &  
Restauración/agresión:  
¿eclecticismo?** – 174

**3.6. Aún en torno a la *Ciropédia*:  
SI-LEN-CIO** – 189

### SEGUNDA PARTE

**Abstracción expandida después de 1960**

#### Capítulo 4

**Vías de la abstracción expandida** – 211

**4.1. Hacia afuera, desde una  
sensibilidad abstracta** – 211

**4.2. El debate estadounidense:  
segunda venida de la figura** – 218

**4.3. Los *Silkscreen Combines*  
de Rauschenberg: nuevos planos,  
otros criterios** – 228

#### Capítulo 5

**Nova objetividade brasileira** – 259

**5.1. Esquemas mínimos:  
antes y después de 1964** – 259

**5.2. El debate brasileiro:  
*Nova Objetividade*** – 268

**5.3. Un arte de pasajes y  
provocaciones: los *Bólides*  
iniciales de Oiticica** – 282

## Capítulo 6

**Una nueva prosa** – 299

- 6.1. **El Libro de Haroldo de Campos** – 299
- 6.2. **Problemas de una recepción desfasada: 1964 versus 1984** – 313
- 6.3. **Una tercera vía, en prosa: de Costa Lima a Perloff** – 326
- 6.4. **Notas metodológicas III. Una prosa libre o informalista** – 338

## Capítulo 7

**Mente artesanal/**

**Mente industrial: galáxias** – 344

- 7.1. **Clivaje y contacto** – 344
- 7.2. **Base informalista y un principio mínimo de la prosa (*prorsus*)** – 348
- 7.3. **Retornos desde el polo artesanal: pseudo-oratoria y distinción personal** – 356
- 7.4. **Movimientos personales al interior del concretismo** – 368
- 7.5. **Mente industrial: prosa concreta y la idea de concreción** – 378
- 7.6. **Aproximación en yx al afuera** – 401
- 7.7. **La última concreción: estridencia en el texto 35** – 408
- 7.8. **De vuelta a la persona: las insignias de una prosa blanca** – 414
- 7.9. **Notas metodológicas IV. Sensación de la forma y orden aleatorio** – 424

## Conclusiones –

**Trayecto y propuestas** – 434

**Agradecimientos** – 441

**Bibliografía** – 443

**Anexos (Imágenes)** – 457

**Sobre o autor** – 469

**Informações sobre a presença online da ABRALIC** – 471

---

**Prefácio – Contradições comparadas:  
abstração expandida e concretude cotidiana**

Jorge de Almeida

A literatura comparada é, paradoxalmente, o espaço onde variados encontros (entre autores, línguas, tradições literárias, artes, saberes) engendram motivos para a revelação do sentido crítico e histórico de desencontros ainda mais profundos. A tese de Jorge Manzi sobre os dilemas da abstração e do informalismo após 1945, que recebeu em 2021 o Prêmio Dirce Côrtes Riedel da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada), confirma mais uma vez a importância da abordagem comparatista para o estudo das mediações entre literatura e outras artes, na busca de novas possibilidades de interpretação das tensões reais e imaginárias que aproximam projetos artísticos e processos sociais.

Graças ao apoio de uma bolsa de estudos oferecida pelo governo chileno, Manzi chegou em 2014 à Universidade de São Paulo com um projeto de pesquisa audacioso e interessante. Seu primeiro objetivo era estudar a relação entre autores vanguardistas estadunidenses e desenvolvimentos estéticos e políticos da cibernética, assunto já tratado em seu mestrado. No entanto, os anos de estudo no Brasil, o contato com colegas e professores, a leitura de novas obras e a formulação de novas questões o levaram a uma completa reformulação do projeto inicial. Animado pelas contradições da experiência paulistana, seu interesse passou a se concentrar nos dilemas de autores (pintores, artistas e escritores) do chamado “ciclo da abstração artística”.

O ímpeto comparatista permaneceu, e os primeiros passos da pesquisa (que deram origem aos capítulos iniciais da tese) retomaram o debate teórico, nos Estados Unidos e no Brasil, sobre o valor dos projetos estéticos do pós-guerra. A obra de Clement Greenberg, associada normalmente ao formalismo, foi contraposta por Manzi às intervenções críticas dialéticas do crítico brasileiro Mário Pedrosa. A questão de fundo era comum a ambos: os dilemas do modernismo periférico em direção a uma expressão artística cada vez mais abstrata, mas nem por isso descolada do chão social que lhe dava sentido. A crítica enfrentava uma difícil tarefa: como interpretar um processo que, aparentemente, se recusava a ser entendido nos limites



de qualquer realidade social concreta? Abstração e concretude entram em choque, gerando conceitos e perspectivas fundamentais para a compreensão da variada e polêmica arte dos anos 1950 e 1960.

Como a discussão teórica é cega sem a análise de obras específicas, Jorge Manzi decide colocar à prova as conclusões do debate conceitual, comentando e interpretando o informalismo das obras de Jackson Pollock e os impulsos vanguardistas na prosa do jovem Haroldo de Campos. Sua abordagem desses autores, no contexto de uma vasta bibliografia sobre o assunto, é original e produtiva: não busca a apologia ou a polêmica, mas sim decifrar, na forma das próprias obras, as tensões formais e materiais de cada momento histórico.

Nos capítulos seguintes, a contextualização dos projetos desses grandes artistas, localizados em pontos distintos da geopolítica estética mundial, obriga Manzi a retornar ao chão histórico dos conceitos, reconsiderando as continuidades e rupturas, nos Estados Unidos e no Brasil, entre Modernismo, Vanguardas históricas, “Modernismo tardio” e as novas vanguardas do pós-guerra. Terminada a década otimista dos anos cinquenta, os dilemas estudados desembocam em novas formas, nos conturbados anos sessenta. A vida cotidiana, com suas diversas faces políticas e sociais, retorna, pela porta dos fundos, à preocupação dos artistas. Acolhida de modo tenso pelos ideais da abstração, a nova matéria histórica gera uma completa renovação nos procedimentos artísticos e literários.

Aqui chegamos ao ponto crucial da tese de Manzi, que é obrigado a cunhar novos conceitos para iluminar de modo produtivo essas novas contradições. É importante frisar que essa guinada teórica não apenas recupera o debate anterior, mas adquire seu sentido pleno a partir de análises minuciosas das obras escolhidas. Assim, os conceitos de “semi-abstração” e “abstração expandida” tornam-se fundamentais para o estudo de uma nova aproximação entre artistas plásticos e escritores, em três projetos de caráter serial: os *Silkscreen Paintings* [1962-64] de Robert Rauschenberg; os primeiros *Bóldes* [1963-65] de Hélio Oiticica; e as impactantes *Galáxias* [1963-1976] de Haroldo de Campos. Para além do interesse das próprias análises, Manzi tem aqui um objetivo mais amplo: repensar, do ponto de vista do presente (ou seja, da década inicial do nosso surpreendente novo século), as possibilidades de “uma nova tradição aberta”, capaz talvez de reaproximar abstração e vida cotidiana, em uma nova e necessária chave.

Deixo ao leitor o prazer, na leitura deste livro, de acompanhar os momentos da jornada crítica empreendida de modo exemplar por Jorge Manzi: do Chile ao Brasil, passando pelos Estados Unidos e retornando a uma nova perspectiva sobre o lugar das vanguardas artísticas e literárias na América Latina contemporânea. Mas gostaria de terminar este breve prefácio chamando a atenção para o fato de que, tanto nos desdobramentos teóricos quanto na trajetória pessoal do jovem e brilhante pesquisador, abstração e vida cotidiana parecem ter encontrado um ponto de contato inesperado: a antiga e moderna Rua Rocha, em São Paulo. Não por acaso, essa rua de poucos quarteirões no bairro do Bixiga, cercada pelos edifícios decadentes do centro e pelos arranha-céus suntuosos da Avenida Paulista, mereceu um agradecimento especial do autor, no início de sua tese. Tradicionais dilemas da literatura comparada brasileira e latino-americana ali adquirem corpo e espírito, no contraste entre os resquícios de um cotidiano coletivo utópico, idealizado abstratamente pelo modernismo do pós-guerra, e a realidade do estilo internacional que plasma a abstração concreta das novas formas do capital, erigido nos empreendimentos imobiliários que ameaçam a pequena e talvez bela rua, inspiração e modelo, como esta tese de Jorge Manzi, para novas reflexões sobre nossas históricas e perenes contradições.

**Jorge de Almeida** é professor no Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, onde teve o prazer de orientar o doutorado de Jorge Manzi Cembrano, que deu origem a este livro.

## Introducción

*Sólo podemos deshacernos del arte abstracto asimilándolo, buscando nuestro camino a través de él. ¿Hacia dónde? No lo sé.*

CLEMENT GREENBERG<sup>1</sup>

Este estudio presentará, en contrapunto, el ciclo de auge y crisis de la abstracción artística en Brasil y Estados Unidos durante las dos décadas que siguieron a 1945. De modo general, hemos basado nuestra aproximación en la noción de “modernismo tardío” propuesta por Fredric Jameson en *Una modernidad singular* [2002].<sup>2</sup> Según el crítico, en las décadas mencionadas, un nuevo ciclo del arte moderno se habría consolidado y expandido en escala internacional, expresándose de modo diferente según cada situación nacional o regional. En tanto movimiento global, y esta era una de sus novedades, tuvo por centro y capital a Nueva York. Por primera vez en la historia del arte moderno, su capital abandonaba el viejo mundo.<sup>3</sup> Tanto las prácticas artísticas como las teorías del arte moderno que surgieron en Nueva York le dieron un sello particular al movimiento. En este nuevo centro cultural, surgió un estilo informalista de abstracción, mejor conocido como Expresionismo Abstracto, cuyo artista más emblemático fue Jackson Pollock. Asimismo, allí se desarrolló y consolidó un tipo formalista de teorías del modernismo que concibieron el arte moderno como un trayecto teleológico, de mano única, hacia la abstracción. Tales teorías, según Jameson, defendieron una noción doctrinaria y extrema de autonomía artística. El principal exponente de ellas, uno de los críticos más influyentes del período que estaremos estudiando, fue Clement Greenberg, de quien tendremos mucho que decir en estas páginas.

1. GREENBERG [1940], 2000, p.70, traducción mía. Cita original: “We can only dispose of abstract art by assimilating it, by fighting our way through it. Where to? I do not know”
2. Cf. JAMESON, F. *A singular modernity*. Londres: Verso, 2012, p.139-210.
3. Cf. GUILBAUT, S. *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

El acenso y consolidación de un vigoroso movimiento de arte abstracto en Brasil durante la década de 50 evidencia que el modernismo tardío tuvo manifestaciones potentes en la periferia. Principalmente en sus zonas desarrollistas. En Rio de Janeiro y São Paulo se enraizó una versión propia de la abstracción artística, en una línea geométrico-constructiva que parecía estar en las antípodas del informalismo impulsado por la nueva capital del arte moderno. Tomando como referencia *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte* [1977, coord. Aracy Amaral], la antología más conocida de documentos del movimiento geométrico-constructivo en Brasil, entenderemos que su período de mayor cohesión e intensidad se extendió entre 1950 y 1962. Lo llamaremos su período *ortodoxo*.<sup>4</sup>

En lo que refiere a las teorías del modernismo elaboradas en el eje Rio-São Paulo, nos centraremos en los escritos del crítico Mário Pedrosa. Propondremos que, como teórico del arte moderno, y como defensor de una versión propiamente brasilera de la abstracción, Pedrosa habría ejercido en Brasil un papel análogo al ejercido por Clement Greenberg en Estados Unidos. Un crítico decisivo, no apenas por sus propuestas y posiciones teóricas, sino por haber ejercido, al igual que Greenberg, una influencia viva sobre el propio movimiento que teorizaba, defendiendo y orientando la versión geométrica de la abstracción que terminaría imponiéndose en el

4. Cf. AMARAL, A. “Apresentação”. In: *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Coord. Aracy Amaral. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. La bibliografía sobre el movimiento brasilero es extensa y cuenta con notables estudios panorámicos. El/la lector/a interesado puede consultar, al final de este libro, la bibliografía “Abstracción artística después de 1945 (Brasil)”. Dentro de esta, destaco seis estudios que han resultado claves para elaborar nuestras posiciones: AGUILAR, G. *Poesia Concreta Brasileira. As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Edusp, 2005; ARANTES, O. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004; ALAMBERT, F.; CANHÊTE, P. *Bienais de São Paulo. Da era do Museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004; BRITO, R. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002; SIMON, I. “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1959)”. In: *Novos Estudos CEBRAP*. N°26, março, 1990, p.120-140; NUERNBERGER, R. *Inquietudo: uma poética possível no Brasil dos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, especialmente su Capítulo 1.

país. El peso que tuvo a ambos lados del eje Rio-São Paulo lo sitúa en un lugar estratégico para considerar presupuestos comunes entre artistas paulistas y cariocas. Y, en este estudio, serán estos presupuestos comunes los que intentaremos destacar.<sup>5</sup> Veremos, asimismo, que Pedrosa tuvo plena conciencia de que el arte abstracto local participaba, con acento propio, en un movimiento artístico internacional impulsado y liderado por Nueva York. Esto lo torna un crítico particularmente relevante para reflexionar sobre las singularidades de una versión sudamericana y (semi) periférica del modernismo tardío.

### Estructura y programa

Lo dicho hasta aquí contará como el primer período histórico-artístico que discutiremos en nuestro libro: el ciclo de la abstracción artística. Lo presentaremos a lo largo de la Primera Parte, comparando las teorías del modernismo de Pedrosa y Greenberg, y deteniéndonos en obras visuales de Jackson Pollock, Ivan Serpa y Milton Dacosta (Capítulos 1 y 2). Esto nos permitirá definir las dos categorías principales de nuestro estudio: la noción de abstracción artística y la de informalismo. Cerraremos la Primera Parte con un capítulo dedicado a discutir una importante expresión literaria del movimiento geométrico-constructivo brasileiro: el concretismo literario de Haroldo de Campos. Intentaremos definir esta versión del concretismo a partir del desdoblamiento de “cierto convencionalismo” que aparecería por primera vez en *Ciropédia, ou a educação do príncipe* [1952], una prosa juvenil del autor (Capítulo 3). Exceptuando este último capítulo, nuestra Primera Parte no debiera presentar mayores sorpresas para un/a lector/a familiarizado/a con el movimiento brasileiro y

5. Respecto a rivalidades y diferencias de estilo entre cariocas y paulistas, un texto clásico fue escrito por el propio Pedrosa. Cf. PEDROSA, M. “Paulistas e cariocas”. In: *Idem., Académicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2004. Tales diferencias habrían alcanzado su expresión más nítida y programática a fines de los 50, cuando el movimiento geométrico-constructivo se dividió entre concretismo (paulista) y neoconcretismo (carioca). Esta importante bifurcación no será objeto de nuestro estudio. Sobre ella, una lectura indispensable es BRITO, R. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

con la ascensión internacional del arte abstracto después de la Segunda Guerra Mundial. Consistirá, básicamente, en la presentación de una selección de eventos, debates y obras bien conocidas, elaborando, como novedad, un contrapunto entre el informalismo de Nueva York y el geometrismo del eje Rio-São Paulo.

En la Segunda Parte, ya definidos los principios y presupuestos del movimiento abstracto, arriesgaremos formular y presentar un segundo momento histórico-artístico, que habría tenido lugar durante la década de 1960. Siguiendo una línea más especulativa, menos consolidada en la bibliografía crítica, nos referiremos a destacados artistas formados en el ciclo de la abstracción que, sin renunciar a actitudes y principios derivados de tal movimiento (p.ej. actitud metódica, sensibilidad a recurrencias y simetrías, producción serial, etc.), reorientaron su actividad artística hacia la vida cotidiana. Como si se tratase de un nuevo programa, asumieron la “aventura” de desplazarse (de modo literal y/o figurado) desde los planos cerrados y estrictamente autónomos del arte abstracto hacia el afuera prosaico. Al hacerlo, retomaron una serie de procedimientos y materiales que habían sido excluidos de los programas ortodoxos de la abstracción de los 50: figuración, imagen, ilusión, contingencias prosaicas, materiales artesanales y rústicos. Propondremos llamar este nuevo régimen artístico *abstracción expandida* o *semi-abstracción*.

Para presentarlo, mantendremos nuestro contrapunto entre Estados Unidos y Brasil, seleccionando dos debates críticos y tres importantes proyectos artísticos. Respecto a los primeros, recuperaremos el debate sobre neofiguración en Estados Unidos y el debate sobre *Nova Objetividade* en Brasil. En lo que refiere a obras, comentaremos con detención tres proyectos de carácter serial iniciados en la década de 60: los *Silkscreen Paintings* [1962-64] de Robert Rauschenberg (Capítulo 4); los primeros *Bólides* [1963-65] de Hélio Oiticica (Capítulo 5); y, de modo más extenso, *Galáxias* [1963-1976], la “nueva prosa” de Haroldo de Campos (Capítulos 6 y 7). En el trayecto, argumentaremos que estos proyectos *semi-abstractos* responderían a una crisis del movimiento abstracto ortodoxo, marcando su fin de línea. A la vez, abrirían nuevos caminos para el arte contemporáneo, cuya singularidad consistirá en conservar principios y concepciones del movimiento negado.

Distanciándonos de un modelo monográfico de estudio, pero basándonos en el análisis detenido de una selección de obras y proyectos

artísticos específicos, hemos intentado sostener una perspectiva panorámica orientada a captar y definir tendencias, principios y categorías estéticas relevantes para entender la producción artística y la reflexión teórica en dos contextos americanos desiguales, durante las décadas que siguieron a 1945. En este sentido, a lo largo de la escritura de este trabajo, hemos intentado avanzar en la elaboración de una base común para estudios de literatura comparada en las Américas, desde la perspectiva del Sur, con foco en las formas constructivo-modernistas del período. Dentro de tal programa general, este trabajo contaría apenas como un caso de estudio posible, entre otros. Es relevante enfatizar, asimismo, que hemos buscado perfilar esta base desde el Sur, destacando a críticos/as y artistas claves de la región, teniendo en mente un público mixto: brasilero e hispanoamericano.<sup>6</sup> Se trataría de un programa comparatista, e internacionalista, pensado desde América Latina, o, simplemente, desde el Sur.

Por último, manteniéndonos dentro de una perspectiva de literatura comparada, el/la lector/a podrá notar que, tanto en la Primera como en la Segunda Parte, nos centraremos primero en debates críticos y obras ligadas a las artes plásticas, para avanzar luego hacia una reflexión sobre sus posibles desdoblamientos en el medio literario, especialmente en la prosa. Intentaremos defender la relevancia que podría tener para una teoría literaria contemporánea incorporar y procesar algunos debates y categorías estéticas claves que, durante

6. Al respecto, es importante destacar el marco institucional en que esta tesis e investigación doctoral fue desarrollada. Becas Chile de Doctorado en el Extranjero, la beca estatal chilena que hizo posible mi estadía de cuatro años en São Paulo, dedicados a una formación e investigación doctoral en la USP, fomenta estudios de posgrado en el exterior con el objetivo de que, una vez titulados, los becarios retornen al país, contribuyendo con conocimiento y experiencias académicas novedosas a la investigación universitaria y científica chilena. En buena medida, esta tesis, y su línea de investigación implícita, ha sido escrita y proyectada pensando en mi actuación posterior en un contexto universitario chileno e hispanoamericano. En tal sentido, en estas páginas repetiré y volveré a presentar hitos básicos de la abstracción geométrica del eje Río-São Paulo que, para un/a lector/a brasilero/a, tal vez resulten innecesarios. No obstante, desde la perspectiva de este proyecto, que considero asimismo a lectores/as, críticos/as y estudiantes hispanoamericanos/as, me ha parecido relevante exponer, de modo panorámico, hitos, tendencias y obras claves, que puedan servir de base común para estudios de literatura comparada desde el Sur.

el período post-1945, habrían sido elaborados, principalmente, en torno a las artes plásticas. Para ensayar en sus detalles esta propuesta comparatista, hemos optado por discutir detenidamente, desde la perspectiva de tales debates y categorías, el trayecto de la prosa literaria de Haroldo de Campos [1952-1976].

## **Informalismo y abstracción**

Antes de introducirnos en el cuerpo de este estudio, nos ha parecido relevante anticipar un problema que será clave para conducir una línea de argumentación que atravesará un período histórico extenso y un conjunto diverso de obras. Nos preguntaremos por los sentidos y valores que pudo asumir, durante este período, y dentro de tales obras, la noción de *informalismo*. Y lo haremos preguntándonos siempre por su relación tensa con la idea de abstracción. Podemos sintetizar esta tensión básica con una fórmula breve y condensada: *informalismo en contexto abstracto*. ¿De qué modo aparecería un informalismo en contextos sociales y artísticos definidos por principios fuertes de autonomía moderna y especialización técnica? Durante las décadas que siguieron a 1945, creemos que este tipo de contextos o espacios “abstractos” habrían sido afirmados con particular fuerza tanto en el eje Rio-São Paulo como en Nueva York. Y creemos que aquellos/as críticos/as y artistas que participaron en el movimiento abstracto, fuese en su versión informalista o geométrica, habrían sentido el peso de estos espacios de autonomía moderna con especial intensidad. En síntesis: a lo largo de este trabajo sostendremos una pregunta por los modos en que un informalismo fue procesado desde concepciones y sensibilidades abstractas. Y, al hacerlo, veremos que esta noción pudo asumir sentidos y valores muy diferentes según fuese procesada por brasileños o estadounidenses.

En Nueva York un informalismo *en contexto abstracto* fue entendido como una gran novedad formal; una vía que superaba rigideces de la abstracción geométrica recuperando para el artista un sentido de movimiento espontáneo y expresivo. Esta vía aparece de modo ejemplar en los grandes *drippings* realizados por Jackson Pollock alrededor de 1950. En ellos resultaría posible captar el principio informalista característico de la Escuela de Nueva York: un manejo abierto, con la apariencia de lo espontáneo y de lo accidental, *pero* elaborado desde



sensibilidades y concepciones abstractas. Según el movimiento neoyorquino, informalismo y abstracción no eran principios antitéticos. Podían coexistir en el mismo plano o soporte. Habrían demostrado, en obras que hoy consideramos grandes referentes del modernismo tardío, que un *informalismo en contexto abstracto* era perfectamente viable. En nuestro estudio dedicaremos gran atención al sentido de la forma que se derivaría de este principio artístico combinado.

Si bien, en tanto estilo o principio artístico, el informalismo abstracto se consolidó primero en Nueva York, argumentaremos que el problema esencial que subyace a tal principio artístico – una tensión fuerte y compleja entre abstracción e informalismo – se habría hecho sentir, asimismo, y de formas diversas, en escala mundial. Para nosotros será fundamental notar que esta tensión, en escala mundial, no fue procesada del mismo modo ni en los mismos tiempos. Reformulando este problema en los términos simples, y orientadores, del crítico literario Franco Moretti, podemos entender que al estudiar (en el arte y en la vida social) la tensión entre abstracción e informalismo – así como los diferentes tratamientos formales que esta tensión recibió en diferentes contextos –, estaríamos frente a un nuevo e importante caso de lo “uno y desigual”: un problema histórico-artístico mundial (la tensión entre abstracción e informalismo) y sus diferentes respuestas o ajustes formales según cada contexto local.<sup>7</sup> A nuestro juicio, esta aproximación comparatista a la tensión entre abstracción e informalismo, con foco en las Américas, resultará particularmente iluminadora para entender sentidos claves de algunos de los movimientos y debates artísticos más influyentes del período post-1945.

A diferencia de Nueva York, en el caso brasileño la tensión entre informalismo y abstracción fue procesada, inicialmente, en una llave más bien dualista y antagónica. Durante los 50, la noción de informalismo fue fuertemente resistida por el movimiento geométrico. En diversos escritos de la época, Mário Pedrosa llamaba a los artistas locales a rechazar un estilo que consideraba una moda internacional dictada por centros culturales como Nueva York y París.<sup>8</sup> Para Pe-

7. Cf. “Conjeturas sobre la literatura mundial”. In: MORETTI, F. *Lectura distante*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

8. Cf. “Pintura brasileira e moda internacional” [1959] y “Paradoxo da arte moderna brasileira” [1959], incluídos In: PEDROSA, M. *Académicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2004.

drosa, los artistas brasileiros tenían la responsabilidad de seguir, con mano firme, una causalidad interna, un movimiento propio. Y esta causalidad interna fue identificada con una abstracción geométrica que se resistía al informalismo y a lo informe.

No obstante, en este estudio argumentaremos que, al leer con cuidado los textos de Pedrosa, y al detenernos en las propias obras geométricas brasileiras del período, se tornará evidente que los sentidos del informalismo fueron mucho más densos y complejos de lo que correspondería a una simple moda internacional. En la noción de informalismo parecían resonar aspectos incómodos de la experiencia social brasileira: aspectos cotidianos relacionados a lo amorfo, a lo voluble, a lo desestructurado, a lo artesanal y al atraso.<sup>9</sup> Si, en Nueva York, el informalismo parecía apuntar, principalmente, a nuevas posibilidades de expresión y espontaneidad individual en espacios dominados por la abstracción moderna, en Brasil, la misma noción parecía apuntar a aspectos más heterogéneos, entre los cuales una dimensión social no moderna parecía tener primacía.

Al menos durante la década de 50, en el eje Rio-São Paulo resultaba suficientemente claro que aquellos artistas geométricos comprometidos con la modernización del país debían orientarse hacia la superación de tal dimensión informe. Para aproximarnos a las incomodidades que la noción de informalismo pudo provocar entre críticos y artistas brasileiros, seguiremos una pista importante. Esta pista, basada en formulaciones de Ronaldo Brito en *Neoconcretismo, Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* [1985], refiere, y da peso, a la perspectiva de clase que estaría inscrita en la abstracción geométrica local. El pasaje relevante es el siguiente:

A formação mais ou menos simultânea, no campo das chamadas artes visuais, de uma vanguarda de linguagem geométrica no Rio de Janeiro e em São Paulo, no início dos anos 50, obedecia a razões

9. La insistencia en el peso de aspectos informes de la experiencia social en la producción constructivo-modernista brasileira ha sido un eje central del proyecto crítico de Rodrigo Naves. Cf. NAVES, R. *A forma difícil. Ensaios sobre arte brasileira. Edição revista e ampliada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Su trabajo ha resultado relevante, a lo largo de este estudio, para mantener la confianza en una de sus hipótesis básicas: que la noción de informalismo y de lo informe, en el contexto cultural brasileiro, habría tenido un peso y un sentido diferente al que adoptó en una ciudad como Nueva York.

sem dúvida mais significativas do que simplesmente o entusiasmo por recentes exposições de Max Bill, Calder, Mondrian. *O que contou foram as pressões estruturais que os nossos artistas e intelectuais, como membros da classe média, sofreram nesse sentido*<sup>10</sup>

Nos interesa destacar la última formulación: para una aproximación a las contradicciones de este movimiento, sensible a su dimensión histórico-social, sería necesario considerar *presiones estructurales sobre una perspectiva de clase media*. Esta fórmula recibirá en nuestro estudio una inflexión, o un acento específico, al orientar la cuestión de las “presiones estructurales” a partir de la noción de lo informal. Pues creemos que, durante el período que nos interesa, esta noción habría sido capaz de apuntar, de modo vago, pero intenso, hacia aspectos estructurales de la experiencia social brasilera (los aspectos “informes”) que ejercieron una presión incómoda sobre los programas, ilusiones y fantasías del sector social medio que protagonizó el movimiento geométrico.

Durante los 50, un importante sector (modernista) de la clase media rechazó drásticamente lo amorfo y lo informal, que asociaba a espacios tradicionales o premodernos, en nombre del rigor técnico, de la impersonalidad, de la explicitación clara de principios y reglas comunes que debían regir en espacios de autonomía moderna. Cualquier arreglo o negociación entre estos campos no estaba en la agenda ortodoxa del período. No obstante, al detenernos en obras de artistas como Ivan Serpa y Milton Dacosta, argumentaremos que, pese a su carácter ostensivamente geométrico, es posible sentir o captar lo informe, de modo más sutil, como una presión de fondo. Ya en la década de 1960, veremos aparecer una aproximación diferente a la tensión básica entre informalismo y abstracción. Artistas como Hélio Oiticica y Haroldo de Campos, que provenían de las filas del propio movimiento geométrico, iniciaron proyectos prosaicos que retomaban abierta y programáticamente aspectos ligados al polo del informalismo y de lo informe. El efecto será, con frecuencia, enigmático. Al reorientar su atención hacia el afuera cotidiano, recuperando el polo que había sido rechazado y excluido en los 50, propondremos que estos artistas abrieron una vía propiamente brasilera para procesar un *informalismo en contexto abstracto*. Habrían llegado, por su cuenta, y en una versión singular,

10. BRITO, *op.cit.*, p.34-5, cursivas mías.

a una zona estética semejante a la descubierta, a partir de los 40 y 50, por el informalismo de Nueva York.

En definitiva, sea en sus variantes estadounidenses o brasileras, este posible encuentro reflexivo, al interior de un mismo soporte artístico, entre abstracción e informalismo, y, a partir de los 60, entre abstracción y vida cotidiana, será la principal apuesta estética de nuestro libro. Nos preguntaremos, desde la perspectiva de lo “uno y desigual”, por su emergencia diferida en Brasil y en Estados Unidos, y por los sentidos diferentes que asumió en cada país. Como punto de fuga, buscamos abrir una pregunta por los posibles desdoblamientos contemporáneos de esta vía estética más allá de los límites del modernismo tardío. Y más allá de los contextos específicos que aquí estudiaremos. Lo que nos interesa, desde el punto de vista del presente, son las posibilidades de una *nueva tradición abierta*. No obstante, para abrir y dar fundamento a esa línea de reflexión contemporánea, una que trasciende el marco de nuestro estudio, nuestra propuesta consiste en seguir, con paciencia, un camino que pasará a través de las ortodoxias y de las crisis de la abstracción artística.

**Figura 1**  
**Público esperando la abertura de la II Bienal de São Paulo [1953]**



© Autor no identificado  
Cortesía de la Fundação Bienal de São Paulo

**Abstracción artística después de 1945**

## Capítulo 1

### Abstracción desigual

#### 1.1. Ascenso desigual del arte abstracto

El ascenso de la abstracción geométrica en Brasil, perceptible a partir de fines de la década de 40, fue un fenómeno complejo en el que participaron artistas, críticos, empresarios y agencias gubernamentales. No puede ser entendido sin referir a la consolidación de una nueva red de instituciones artísticas orientadas a la afirmación del arte moderno y abstracto en el país. Entre 1947 y 1951 se fundaron cuatro instituciones artísticas claves en el eje Río-São Paulo. El Museo de Arte de São Paulo (MASP) fue fundado por el empresario de los medios Assis Chateaubriand en 1947. En 1948 el industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, mejor conocido como Ciccillo Matarazzo, funda el Museo de Arte Moderno (MAM) de São Paulo. También en 1948 el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM-Rio) es fundado con financiamiento del industrial Raymundo Ottoni. Para coronar esta nueva red de museos de arte moderno, en 1951, el propio Ciccillo Matarazzo, transformado en el mayor mecenas de este ciclo modernista, puso en marcha, y luego dirigió, la Bienal de São Paulo, inspirada directamente en el modelo de la Bienal de Venecia.<sup>1</sup>

A lo largo de los 50 la Bienal puso en contacto a un público amplio y anónimo con la obra de figuras decisivas del arte moderno y abstracto internacional, tanto de maestros consagrados – p.ej. dedicando salas a Calder, Mondrian y Klee –, como de los artistas europeos y norteamericanos más renombrados del post-45 – exhibiendo obras de Max Bill, Pollock, De Kooning, Rauschenberg, Soulages, entre muchos otros. Por un lado, fue una instancia en la que artistas, críticos y público local tuvieron la oportunidad de conocer directamente la producción modernista internacional; por otro, fue una instancia para dar a conocer la producción modernista local a críticos internacionales. Así, según Rodrigo Naves, la Bienal se tornó “o

1. Cf. ALAMBERT, F.; CANHÊTE, P. *Bienais de São Paulo. Da era do Museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p.31-34.

mais importante polo de atualização e exposição da arte brasileira”.<sup>2</sup> Durante la década de 50, la Bienal de São Paulo se consolidó, junto a la Bienal de Venecia, como la más importante y prestigiosa exposición internacional de arte moderno a nivel mundial.

Durante la década de 50 esta nueva red de instituciones artísticas, liderada por la Bienal, tuvo un papel fundamental en la afirmación del arte moderno y de sus presupuestos en el país. Estos implicaban la formación de cuadros de artistas y críticos, portadores de una cultura modernista, capaces de actuar como creadores de obras, como jurado, como divulgadores; la formación de un mercado de arte más denso y mejor conectado; y la formación de un público masivo y anónimo capaz de juzgar obras constructivo-modernistas. En este sentido, parece pertinente entender que los nuevos museos y la Bienal corresponderían al proyecto de continuar y enraizar en Brasil, en una escala masiva y con horizonte internacional, la tradición artística típicamente moderna iniciada por los Salones de pintura en París a mediados del siglo XIX.<sup>3</sup> Al respecto, para enfatizar la novedad y singularidad de este modelo de institución artística típicamente moderna, básica para la formación de una cultura modernista viva, el crítico Thierry de Duve indica que el Salón de París,

desde el propio momento de su creación tomó la iniciativa sin precedentes de abrir regularmente la producción de artistas vivos (acreditados por la Academia, y luego en el siglo diecinueve por el Institut y por los jurados que en mayor o menor medida controlaba) al juicio de la masa, el hoi polloi. Cualquiera podía visitar el Salón, sea cual fuese su clase social, y las personas no fueron tímidas al respecto: hubo casi 900,000 visitantes al Salón de 1855.<sup>4</sup>

2. NAVES, 2007g, p.198.
3. Cf. DUVE, T. *Clement Greenberg. Between the Lines. Including a Debate with Clement Greenberg*. Chicago: University of Chicago Press, 2010, p. 62-63.
4. DUVE, *op.cit.*, p.62, traducción mía. Cita original: “from the very time of its inception took the unprecedented step of regularly opening up the production of living artists (accredited by the Academy, and then in the nineteenth century by the Institut and the juries which it more or less controlled) to the judgement of the crowd, the hoi polloi. Anyone could visit the Salon, whatever his social class, and people weren’t shy about it: there were almost 900,000 visitors to the Salon of 1855”



Respecto al objetivo o presupuesto institucional de formar en Brasil un público masivo y anónimo, sensible al arte moderno, Alambert y Canhête han rescatado el testimonio de la artista Maria Bonomi sobre el período inicial de la Bienal. Bonomi señaló que la institución “quería ser polêmica, ‘mas aberta, de preferência democrática, dirigida ao povão, aos que não viajavam’”.<sup>5</sup> Para tener alguna una idea o imagen de lo que masivo y anónimo podía significar en ciudades como São Paulo en esta época, lo que Bonomi resume como “povão”, existe una extraordinaria fotografía (Fig.1), que muestra al gran público aglomerado a la entrada de la IIª Bienal [1953]. Esta última ha sido considerada como la edición más exitosa del evento, un marco de su consolidación o legitimación frente al gran público.<sup>6</sup> A lo largo de este estudio, cuando pensemos en el público moderno al que las nuevas instituciones artísticas brasileras se dirigieron, al público anónimo y amplio que los artistas abstractos locales debieron, de algún modo u otro, incorporar como audiencia imaginaria al momento de producir obras, me parece importante mantener en mente la heterogeneidad del colectivo que esta fotografía capturó.

Al considerar en cuadro internacional el proceso exitoso de fundación y consolidación de los nuevos museos y de la Bienal en Brasil, este puede ser entendido como una pieza importante dentro del último gran ciclo de la institución de arte moderno en Occidente, con eje central en Nueva York, que habría alcanzado su momento de mayor peso y prestigio mundial entre 1945 y la década de 1960.<sup>7</sup> Una de las características centrales de este modernismo tardío fue la afirmación de la abstracción artística como valor, y como fase culminante del arte moderno. No obstante, y esta será la línea de argumentación que seguiremos en este primer capítulo, el tipo de abstracción que contará como valor en Brasil y Estados Unidos no fue el mismo.

En Brasil, los nuevos museos y la Bienal fueron claves para la formación de una generación de artistas locales comprometidos, específicamente, con la línea geométrica de la abstracción. Durante

5. ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p.44.

6. Según Pedrosa, “foi a maior exposição de arte moderna que se fez no mundo durante a década” (PEDROSA, 1995a, p.271). Naves aumenta la apuesta, y afirma que “deve ter sido uma das mais relevantes mostras de arte moderna de todos os tempos” (NAVES, 2007a, p.421).

7. Como hemos mencionado, esta aproximación se apoya en Fredric Jameson [2002].

los 50 esta línea adoptó en Brasil el nombre *arte concreto* o *concretismo*, y tuvo importantes desarrollos en pintura, escultura y literatura. En primer lugar, en lo que refiere a la afirmación más genérica de la abstracción en el eje Rio-São Paulo, destacamos que la primera exposición del MAM – museo que la bibliografía crítica describe como el más programático de la época – tuvo por título “Do Figurativismo ao Abstracionismo” [1949].<sup>8</sup> Esta exhibición, que presentaba el arte moderno como un trayecto que culmina en la abstracción artística, marcaría una pauta general para el período, en sintonía con el tipo de teorías del modernismo promovidas desde Nueva York.<sup>9</sup> En lo que refiere específicamente a la presentación de la línea geométrico-constructiva como valor, fueron importantes las muestras individuales que hizo el MAM de artistas como Alexander Calder [1949] y, especialmente, del suizo Max Bill [1950].<sup>10</sup> Bill, que se transformaría en fundador y director de la Escuela de Ulm, en la época era considerado el principal representante internacional de la línea geométrica denominada arte concreto. A inicios de los 50, Bill se convirtió en un referente para los artistas locales que se iniciaban en la abstracción. La premiación de su escultura *Unidad Tripartida* en la I Bienal de São Paulo [1951] ha sido considerada por la bibliografía crítica como un momento decisivo para entender el singular peso y prestigio que adquirió la línea geométrico-constructiva en Brasil a partir de los 50.

Refiriéndose a la relación estrecha entre las primeras exhibiciones de los nuevos museos, en particular las dedicadas a Bill, y la afirmación de la abstracción geométrica en Brasil, Pedrosa [1970] afirmó:

Pode-se dizer que o importante movimento concretista brasileiro e argentino teve *seu primeiro ponto de apoio* nessa demonstração de Bill, então o mais insigne representante da arte concreta suíça e

8. Cf. AGUILAR, G, *Poesia Concreta Brasileira. As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Edusp, 2005, p.58-59.
9. Discutiremos en detalle el carácter de estas teorías tardías del arte moderno en el Capítulo 2.
10. Respecto al significado que tuvieron las exposiciones de Bill y Calder en el MAM, Pedrosa comenta en 1970: “Essas duas mostras indicavam sobretudo aos jovens que Paris não é mais a capital propulsora das artes no mundo como o foi durante séculos. Eis aqui, com efeito, duas expressões de vanguarda a mais avançada, e que não vem de Paris [Bill era suízo; Calder estadunidense, JMC], que são mesmo desdenhadas ou desconhecidas em Paris” (PEDROSA, 1995a, p.249)

mundial (...) O que seduzia os moços nessa arte era o anti-romantismo declarado, a soberba pretensão de fazer uma arte calculada matematicamente, desenvolvida sobre uma idéia *perfeitamente definida e exposta*.<sup>11</sup>

Recientemente, Viviana Bosi [2018] se ha referido a este momento inicial de la abstracción brasileira del siguiente modo: “a arte brasileira se internacionalizava sob a égide da abstração geométrica, impulsionada, entre outros fatores, pela famosa exposição da escultura ‘Unidade tripartida’ de Max Bill na Primeira Bienal de São Paulo (...) a qual fortaleceu a identidade do grupo Ruptura liderado por Waldemar Cordeiro (1952) em São Paulo [el principal colectivo de pintura concreta en la ciudad, JMC]”.<sup>12</sup> Por su parte, y desde otra perspectiva cultural, el crítico estadounidense Pepe Karmel ha afirmado:

Sorprendentemente, la chispa que encendió el fusible de la revolución artística brasileira fue una retrospectiva de 1951 del abstraccionista suizo Max Bill en el Museo de Arte Moderno de São Paulo [tuvo lugar en 1950, JMC]. Los artistas brasileiros súbitamente descubrieron el evangelio geométrico de Mondrian, de Stijl y el constructivismo ruso. En Europa y Estados Unidos, esto era anticuado; en Brasil parecía nuevo y excitante<sup>13</sup>

Estas posiciones, que entienden las exhibiciones de Bill como un impulso o chispa *inicial* para la abstracción geométrica brasileira, pueden ayudar a evitar afiliar excesivamente al artista suizo los desarrollos posteriores del movimiento. Intentando definir de modo más específico la influencia que habría tenido Bill sobre los artistas locales, Rodrigo Naves ha destacado que un principio suyo que tuvo particular peso fue la idea de que “a forma artística deveria se apoiar numa racionalidade clara e *demonstrativa*”.<sup>14</sup> Así, Bill habría inspirado la tendencia fácilmente reconocible en buena parte de la

11. *Idem.*, 1995a, p.251, cursivas mías.

12. Bosi, 2018, p.23, cursivas mías.

13. KARMEL, 1995, p.28, traducción mía. Cita original: “Surprisingly, the spark that lighted the fuse of Brazil’s artistic revolution was a 1951 retrospective of the Swiss abstractionist Max Bill at the Sao Paulo Museum of Modern Art. Brazilian artists suddenly discovered the geometric gospel of Mondrian, de Stijl and Russian Constructivism. In Europe and the United States, this was old news; in Brazil, it seemed new and exciting”

14. NAVES, 2011, p.268-69.

producción geométrica brasilera de los años 50 a dar un tratamiento ostensivo o “demostrativo” a procedimientos capaces de indicar racionalidad, orden, rigor, planificación. No obstante, intentaremos mostrar que esta influencia inicial, al ser procesada en un campo cultural como el brasilero, recibiría inflexiones inesperadas.

Por otra parte, es importante referir que las influencias constructivo-modernistas recuperadas por los/as artistas y críticos locales fueron variadas: en pintura y escultura podemos destacar a Mondrian, Klee, Calder, Albers, Kandinsky y Morandi; en literatura, a Mallarmé, Joyce y Pound. Un conjunto heterogéneo en donde no todos podrían ser asociados a la abstracción geométrica o al constructivismo. Así, en 1950 y 1951, Max Bill habría sido, principalmente, una puerta de entrada hacia las tendencias artísticas abstractas, con énfasis en la línea geométrica. Una figura decisiva y estratégica que dio peso y legitimidad social a una vía del arte abstracto que, en la época – como comenta Karmel –, había dejado de resultar atractiva en los mayores centros culturales de Estados Unidos y Europa. Así, evitando afiliarse e identificar el movimiento local a un referente único, el hecho histórico-artístico fundamental que queremos establecer como nuestro punto de partida es que, desde inicios de la década de 50, y en estrecha relación con el programa de las instituciones artísticas mencionadas, “[u]na aglutinación inédita se produjo entonces alrededor de la abstracción geométrica y su paradigma se volvió la tónica del debate visual del 1951 al 1964, en Brasil”.<sup>15</sup>

\*\*\*

Establecido este marco histórico-institucional básico, propongo iniciar nuestra aproximación a la versión local de la abstracción artística a partir de una reflexión retrospectiva de Mário Pedrosa [1978]. Esta comienza precisamente con un comentario sobre los nuevos museos brasileiros:

os museus dessa arte que passaram a se organizar em todo o mundo ocidental a começar pelo de Nova York, que foi, então, o padrão no gênero. Foi dentro desse mesmo espírito que na Europa, após

15. MARTINS, 2007, p.45

a Segunda Guerra Mundial, criou-se uma associação de críticos de arte da qual fiz parte.<sup>16</sup> Fizeram-se congressos por toda parte, criaram-se as bienais – desde a primeira que foi a de Veneza –, criaram-se museus de arte moderna e nós participamos deste movimento ascendente com muito vigor, muito entusiasmo, considerando que aquilo era uma arte que ia ter fim histórico, uma grande arte que era padrão para todo o mundo, e isso estava implícito nesse movimento. A ideia de que nós marchávamos para uma civilização mundial, para uma civilização florescente e que podia se estabelecer em todos os países, mesmo os países miseráveis da África, os países miseráveis da América Latina e por aí adiante. Mas a ilusão não durou. No entanto, durou o bastante para permitir que artistas, críticos, homens como nós, nesse afã, envelhecessem.<sup>17</sup>

En primer lugar, destaco la conciencia que Pedrosa tenía de la inserción de la abstracción geométrica brasilera en un movimiento de dimensión internacional, cuyo modelo estaba en Nueva York. Desde la perspectiva del crítico, este movimiento no habría sido homogéneo, pues incorporaba diferentes situaciones regionales y nacionales. Pero todas participaban de un lenguaje común, la abstracción (“una grande arte que era padrão para todo o mundo”), y de un horizonte de modernidad que, si nos atenemos a los textos de Pedrosa de los años 50, correspondería al de una civilización industrial pujante o “florecente”, ya consolidada en los países avanzados y que, desde la perspectiva de esos años, debería realizarse en países periféricos como Brasil. Si bien la participación de estos últimos en el movimiento internacional comenzó con gran vigor y entusiasmo, el crítico describe el ciclo como un largo trayecto de desilusiones que afectó a toda una generación de críticos y artistas. Es decir, este proyecto de modernismo tardío, que surgió con tanta fuerza después de 1945, no habría cumplido sus promesas.

En 1978, Pedrosa era alguien que reconocía haber atravesado la experiencia de una gran desilusión modernista. En el camino alcanzó una perspectiva privilegiada para comprender lo que este movimiento fue. Tal perspectiva retrospectiva, desde la cual un proyecto modernista *ya falló*, parece ser constitutiva para el tipo de revisiones contemporáneas de estéticas constructivo-modernistas dentro de las

16. Pedrosa refiere a la AICA (Asociación Internacional de Críticos del Arte), fundada en 1950.

17. PEDROSA, 1995d, p.344-45

cuales nuestro estudio se inscribe. En estas revisiones contemporáneas retomamos debates y obras modernistas, y sus horizontes de expectativa, sabiendo que algo ya falló, que algo no cumplió con sus promesas. Esta perspectiva retrospectiva adquiere cierto carácter retroactivo cuando comenzamos a pensar en los diferentes modernismos (entre ellos la abstracción artística del post-45) como un tipo de proyectos que comienzan con horizontes abiertos y acaban en intensas frustraciones personales y colectivas. Al estudiarlos, no es raro que nos veamos siguiendo una curva de intensas ilusiones que acaba en intensas desilusiones.

\*\*\*

El momento más alto en la curva de ilusiones asociadas a la abstracción artística en Brasil fue la década de 1950. Fue entonces que el arte abstracto se consolidó como tendencia dominante a nivel local e internacional. No obstante, a finales de los 40 e inicios de los 50, aún existía en Brasil una férrea disputa interna entre realismo y abstracción.<sup>18</sup> El arte figurativo de asunto social era defendido por las figuras más prestigiosas de la pintura nacional, como Candido Portinari y Emiliano Di Cavalcanti. En 1948 Portinari aún creía que la tendencia que predominaría en Brasil, y en el mundo, sería el realismo social: “[A tendência] é hoje para a arte figurativa – para o realismo. Uma arte mais legível. Uma arte que o povo possa compreender. Isso não quer dizer uma volta e nem uma arte acadêmica. Mas uma arte para o povo e não para meia dúzia de ‘viciados’ em folhinha e nem para os *snoobs* (...)”.<sup>19</sup> Ese arte para viciados era el arte abstracto, cuya defensa había sido asumida en Brasil, recientemente, y de modo enérgico, por Mário Pedrosa. Por su parte, este último no dejaba pasar la oportunidad para atacar al realismo de asunto social, que asociaba a un arte dirigido y burocrático, oficialista y anacrónico en

18. Para una revisión de la polémica entre figuración y abstracción en Brasil, y en particular del rechazo a la abstracción proveniente tanto de sectores ligados a la izquierda como a sectores ligados a la práctica artística de salones académicos, ver AMARAL, A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984, p. 227-274.

19. *Apud.* AMARAL, 1984, p.241.

sus técnicas y procedimientos. Es decir, un arte en la línea del realismo socialista que en esos años era defendido por la Unión Soviética de Stalin. Encontramos un ejemplo claro del rechazo de Pedrosa a este tipo de realismo en “Forma e personalidade” [1951]:

Quanto às intermináveis discussões e admoestações sobre a necessidade do artista ser de seu tempo, refletir as lutas do povo etc., são banalidades que travam fora do domínio artístico, do mesmo modo que o chamado realismo social, novo lugar-comum para o naturalismo acadêmico da mais baixa espécie. Nada disso é sequer digno de consideração; o conceito de realidade tem hoje outra profundidade.<sup>20</sup>

El anti-abstraccionismo alcanzó sus versiones más hostiles en tiempos de las primeras Bienales de São Paulo. Alambert y Canhête indican que “[n]a I Bienal, jovens artistas de esquerda lançaram o ‘Manifesto Conseqüência’, no qual acusavam a Bienal de não ser mais do que uma ‘infame propaganda da arte abstrata desligada de nossa vida e das nossas tradições’.”<sup>21</sup> Por su parte, Aracy Amaral recupera artículos de la época, como “A Bienal: impostura cosmopolita” [1951], publicada en la revista *Fundamentos* (ligada al Partido Comunista) por el periodista Fernando Pedreira. Este rechazaba en términos absolutos el movimiento abstracto reduciéndolo a una maniobra conjunta del capital estadounidense y de la gran burguesía local. Sobre este ataque de Pedreira, comenta Amaral:

A associação de Matarazzo Sobrinho com Rockefeller, o caráter internacional da Bienal, a veiculação do abstracionismo a impor uma nova informação – ou um novo modismo em arte entre nós, em importação bem promovida – faz com que, na verdade, como diz Pedreira: ‘Nunca se tinha visto, entre nós, manobra tão evidente para colaborar sob o domínio dos tubarões da finança, a produção artística nacional. Nunca fora mais claro o esforço do imperialismo, através dos seus agentes culturais (o mecenas Rockefeller à frente) para firmar posições e ganhar influência entre os intelectuais brasileiros’.<sup>22</sup>

Así, para un sector de la izquierda, la abstracción artística impulsada por la Bienal no pasaba de un movimiento imperialista,

20. PEDROSA, 1996a, p.186.

21. ALAMBERT; CANHÊTE, *op.cit.*, p.45.

22. AMARAL, *op.cit.*, p.250.

impuesto desde Washington, que abolía sin necesidad conquistas del arte figurativo nacional y estimulaba un nuevo formalismo para iniciados.<sup>23</sup> Para otro sector, liderado por Pedrosa, el ascenso internacional de la abstracción era un fenómeno cultural complejo y moderno, con fracturas internas, que no debía ser reducido a una imposición imperialista. No obstante, Pedrosa insistiría en que, efectivamente, tenía una relación fuerte con la expansión internacional del capital. Recordemos que el crítico entendía que el nuevo ciclo del arte moderno, predominantemente abstracto, debía ser entendido en el contexto de la expansión mundial de una civilización industrial pujante y desigual. Y el origen de tal civilización, como Pedrosa bien sabía, es el capitalismo.

Siguiendo esta línea, es importante indicar que, desde inicios de los 50, Pedrosa entendió el ascenso de la abstracción artística como la continuación, y la fase más avanzada, de “um fenómeno cultural novo” inaugurado por el arte moderno de fines del siglo XIX: “*a internacionalização da arte*”.<sup>24</sup> Tratándose de un crítico de base marxista, me parece pertinente entender que, al conectar arte moderno internacional y expansión mundial de una civilización industrial iniciada por el capitalismo, Pedrosa estaba actualizando la línea de Marx y Engels, cuando en su Manifiesto Comunista [1848] propusieron (siguiendo a Goethe) la célebre idea de una “literatura mundial” [*weltliteratur*].<sup>25</sup> Pedrosa entendía que la internacionalización

23. Para una crítica de esta posición, que por su vez reconoce el peso que tuvo, de hecho, la política cultural estadounidense en la consolidación de la Bienal y del arte abstracto en Brasil, ver Alambert; Canhête, *op.cit.*, p.46-48. Sintetizando este complejo problema, afirman lo siguiente: “Se era descabido imaginar que Milliet, Antonio Candido, Lourival Gomes Machado ou Mário Pedrosa [todos ellos participaron en la organización de las primeras Bienales, JMC] pudessem ser ‘colaboradores’ do Departamento de Estado norte-americano, é certo que os interesses de Ciccillo Matarazzo (...) o ‘bom burguês nacional’, se cruzavam com as políticas ‘rockefellerianas’ de intervenção cultural liberal (para dizer o mínimo) na América do Sul” (*Idem.*, *op.cit.*, p.48).

24. PEDROSA, 2000d, p.154, cursivas del autor.

25. Cf. MARX, K.; ENGELS, F. *Manifiesto Comunista*. Org. Osvaldo Coggiola. São Paulo: Boitempo, 2010. El pasaje clásico es el siguiente: “Pela exploração do mercado mundial, a burguesia imprime um caráter cosmopolita à produção e ao consumo em todos os países. (...) No lugar do antigo isolamento de regiões e nações autossuficientes, desenvolvem-se um intercâmbio universal e uma universal interdependência das nações. E isto se refere tanto à



del arte que caracterizó el modernismo presupuso el momento de una expansión imperialista del capital que puso en contacto sociedades y culturas desiguales. El modernismo, de diferentes modos, habría sido fundamental para procesar estos encuentros en una línea divergente a la de la incorporación capitalista: “a revolução modernista se processou pelo contato simultâneo de tantas culturas diferentes, tanto no tempo como no espaço, subitamente contemporaneizadas, também pôs fim aos compartimentos estanques em que viviam separadas as artes nacionais dos diversos países europeus”.<sup>26</sup> Continúa Pedrosa: “[d]esde então a arte moderna é um movimento só através dos países decisivos do continente, com as variações locais de cultura ou temperamento”.<sup>27</sup> La aproximación crítica de Pedrosa a un arte abstracto internacional se caracterizó, entre otras cosas, por su insistencia en la necesidad de procesar, al interior del lenguaje común de la abstracción, tiempos, espacios y culturas diferentes. Pero, podríamos agregar, si a fines del siglo XIX la revolución modernista se procesaba en los países decisivos de Europa, en el post-45 se procesaba asimismo en países decisivos de las Américas.

\*\*\*

A inicios de los 50, con los nuevos museos activos y con dos versiones exitosas y masivas de la Bienal de São Paulo, especialmente su segunda edición [1953], la batalla entre figuración y abstracción parecía resuelta en favor de esta última. Si bien Pedrosa no dejará de

produção material como à produção intelectual. As criações intelectuais de uma nação tornam-se patrimônio comum. A estreiteza e a unilateralidade nacionais tornam-se cada vez mais impossíveis; das numerosas literaturas nacionais e locais nasce uma literatura mundial” (p.43, traducción corregida del término *weltliteratur*, JMC).

26. PEDROSA, 2000d, p.154. Esta tesis básica de Pedrosa que conecta modernismo internacional con la fase imperialista del capital, en espíritu dialéctico (es decir, uno que insiste en sus aspectos contradictorios), será mantenida por el crítico hasta el final. Así, en 1978, reproducirá casi intacta su posición de inicios de los 50: “A arte moderna, e isto nem é preciso dizer, não foi produto puramente europeu. É uma arte que nasceu com o imperialismo. O imperialismo carrega consigo não somente o mal, mas tem um outro lado que pode até ter laivos progressistas” (*Idem.*, 1995d, p.342).

27. *Idem.*, *Ibid.*

atacar y rechazar el realismo de asunto social, en adelante se involucrará de modo más intenso en una nueva batalla artística. Esta vez se trataba de una batalla internacional al interior del propio movimiento abstracto. El crítico intentaría defender una línea específica de la abstracción, la geométrica, como la versión más rigurosa y consistente de la revolución modernista, así como la más afinada con el contexto cultural brasileiro. Para Pedrosa la abstracción era un lenguaje internacional y común, pero que, en su interior, admitía el desarrollo de tendencias y líneas divergentes, respondiendo a situaciones sociales y culturales diversas.

Esta perspectiva, la de un desarrollo *uno y desigual* de la abstracción artística después de 1945, es una idea básica para nuestro estudio comparado entre Brasil y Estados Unidos. En la bibliografía sobre la ascensión mundial de las estéticas constructivo-modernistas existe consenso en que se habría cristalizado, durante el período que nos interesa, una bifurcación de tendencias. Por un lado, una abstracción informalista que, manteniéndose dentro de un lenguaje no figurativo, sería heredero de líneas como el expresionismo alemán y el fauvismo francés, recibiendo asimismo influencias del surrealismo (p.ej. técnicas como el automatismo y cierta noción de lo informe). Por otro lado, una abstracción geométrica-constructiva, basada en formas impersonales, racionales y de contornos bien definidos, que se pretendía continuadora del cubismo, del constructivismo ruso, de De Stijl y de la Bauhaus.<sup>28</sup> La primera de estas tendencias, la informal, se consolidó en los principales centros culturales de Europa y Estados Unidos, sobre todo en Nueva York y París. La segunda, la tendencia geométrica, se enraizó principalmente en zonas desarrollistas de la periferia como Brasil, Argentina, Uruguay y Venezuela.

El desdoblamiento tardío de una tendencia geométrica en países latinoamericanos sorprendió a los críticos del centro, que

28. El reconocimiento de una bifurcación general entre abstracción geométrica e informal después de 1945 es compartido por diferentes estudios. Cf. RICKKEY, G. *Constructivismo. Orígenes e Evolução*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.71-77; Alambert, F.; CANHÊTE, P. *Bienais de São Paulo. Da era do Museu à era dos Curadores*. São Paulo: Editorial Boitempo, 2004, p.45; BRITO, R. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 1ª Ed. 1985. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.37; Buchloh, B. “El constructivismo de la guerra fría” In: *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.

consideraban esta línea como un proyecto limitado, rígido y poco afinado con un momento histórico que intentaba procesar los horrores tecnológicos y administrativos de la Segunda Guerra Mundial, el giro totalitario del socialismo en la Unión Soviética de Stalin, así como las ansiedades atómicas de destrucción masiva propias de la Guerra Fría. Asumiendo una posición ambivalente frente al avance de la racionalidad tecnológica, críticos de países como Estados Unidos, Francia y Alemania, ya no percibían un horizonte utópico en las formas ostensivamente organizadas y planificadas del geometrismo-constructivo. Tales disposiciones formales les parecían más bien sospechosas y opresivas.<sup>29</sup>

Tanto en Nueva York como en París, artistas aún comprometidos con la abstracción buscaron caminos alternativos a los impulsos de orden y equilibrio que habían caracterizado al geometrismo-constructivo. Por ejemplo, en 1946, el tachista francés Michel Tapié afirmaba:

Permitan que todas las clases, y las clínicas, sean abiertas de par en par, y la diversión del aire y colecciones de microbios, todos los habitantes del reino de lo incoherente y de lo informe, sean liberados, que puedan de una vez invadir los rectángulos pictóricos de los pintores y estallar en seguida como bombas.<sup>30</sup>

Este tipo de declaraciones se basaban en la noción de lo *informe* afirmada de modo provocativo por Georges Bataille a partir de los años 30, en un claro espíritu de *épater le bourgeois*: “[l]o que [la noción de informe] designa carece de derecho propio en cualquier sentido y se deja aplastar en todas partes como una araña o una lombriz. (...) afirmar que el universo no se asemeja a nada y que sólo es *informe*

29. Luiz Martins, en su aproximación al informalismo neoyorquino, ha argumentado que los proyectos informalistas que surgieron a partir de la década de 30 y 40 deberían ser entendidos en el cuadro de la falencia y descrédito del proyecto racionalista de la ilustración, tras la experiencia histórica de la Segunda Guerra Mundial, los campos de concentración, el stalinismo y la consolidación del capitalismo organizado estadounidense. Cf. MARTINS, 2000, p.236-38.
30. GUILBAUT, 1990, p.50, traducción mía. Cita original: “Let all the classes, and clinics, be flung open, and the fun of the air and microbe-menageries, all the denizens of the realms of the incoherent and the inchoate, be let loose, that they may at once invade the pictorial rectangles of painters and burst thereon like bombs”

significa que el universo es algo así como una araña o un escupitajo”.<sup>31</sup> Respecto a la línea de arte abstracto que se aproximó a esta versión de la informalidad, Serge Guilbaut ha comentado:

Lo que él [Tapié] puso de relieve fue la bancarrota de cierto tipo de abstracción (la fría/geométrica) que muchos artistas de fines de 1930 reconocieron como un fraude utópico cuando la violencia, la destrucción, la corrupción, y la guerra estaban envolviendo al mundo. / Ya hacia 1938-39 para muchos artistas de izquierda, la continuación de una producción artística, especialmente la abstracción geométrica, cuyas teorías habían sido elaboradas durante los 1920, parecía, en el mejor de los casos, fuera de contacto con las realidades de la nueva era, que estaba siendo entonces definida como el final de las utopías. Adicionalmente, confrontados con los colectivos fascistas y la uniformidad de las masas detrás del stalinismo, el arte concreto, con su rechazo al individualismo fue considerado sospechoso. (...) La “Pureza” estaba dando paso a lo “Informe”, como dijo Bataille. El escupo estaba reemplazando el cuadrado.<sup>32</sup>

No obstante, al ampliar el cuadro hacia la periferia, considerando la enérgica y duradera reactivación de la abstracción geométrica en países como Brasil, recuentos como el de Guilbaut resultan incompletos. Ocurre que, considerado en escala global, el horizonte de la modernidad y de la modernización durante la posguerra fue muy desigual. En América del Sur se iniciaba un intenso ciclo de modernización y desarrollo industrial y social, un período de ilusiones de superación del atraso, con perspectivas inéditas de autonomía política y económica. Críticos como Mario Pedrosa, conscientes de que, durante el período, el geometrismo iba a contramano de las

31. BATAILLE, 2008, p.55, cursivas del autor.

32. GUILBAUT, *op.cit.*, p.50-51, traducción mía. Cita original: “What he [Tapié] put in relief was the bankruptcy of certain type of abstraction (the cold/geometrical) which many artists in the late 1930s recognized as a utopian fraud when violence, destruction, corruption, and war were engulfing the world. / Already be 1938-39 for many artists on the left, the continuation of an art production, especially geometric abstraction, whose theories had often been developed during the 1920s, seemed, at best, out of touch with the realities of the new age, which was then being defined as the end of utopia. In addition, confronted with Fascist crowds and the uniformity of masses behind Stalinism, concrete art, with its refusal of individualism was considered dubious. (...) ‘Purity’ was giving way to the “Formless”, as Bataille said. The spittle was replacing the square”

tendencias de los principales centros culturales, entendieron que esta línea de la abstracción podría representar para colectivos periféricos la posibilidad de sostener una autonomía, una causalidad interna o escuela propia, participando a la vez del lenguaje internacional de la abstracción. Una resistencia moderna, no provinciana, al estilo de abstracción que los países centrales, en particular Estados Unidos, pretendían imponer en sus áreas de influencia cultural.

El horizonte desarrollista de las décadas que siguieron a 1945, caracterizado por intensas expectativas colectivas de conquistar una autonomía en relación a los países centrales, ha sido el marco histórico a partir del cual la crítica ha acostumbrado explicar el enraizamiento de la abstracción geométrica en Brasil y en otros países de la región. Según Otilia Arantes, “tornou-se um lugar comum na crítica associar o desenvolvimento da arte abstrata (especialmente do concretismo) à modernização acelerada do Brasil: teria aquela muito a ver, sobretudo por suas características construtivistas, com a hegemonia desenvolvimentista dos anos 50”.<sup>33</sup> Encontraremos tal conexión de base en diversos estudiosos del movimiento.

Refiriéndose al caso brasileiro, Luiz Martins ha afirmado que las tendencias geométricas, “[d]enotan un desarrollo conflictivo, pero continuo, de un programa plástico comprometido, más que ningún otro en el siglo, con un momento de la historia brasileira: el del desarrollo planificado”.<sup>34</sup> Por su parte, y refiriéndose al contexto regional, Frederico Moraes afirmó: “[o] certo é que nas décadas de 40/50 há uma coincidência de objetivos entre as ideologias construtivas no plano cultural, o desenvolvimentismo no plano econômico e as alianças continentais no plano político”.<sup>35</sup> El crítico agrega que, “[u]topías aparte, a arte construtiva não seria a manifestação cultural de sociedades industriais, terciárias ou avançadas, mas de sociedades em fase inicial de arranque econômico”.<sup>36</sup> En una línea análoga, Maria Alice Milliet ha comentado:

Os jovens artistas sul-americanos entendiam que a abstração de base geométrica oriunda dos princípios enunciados pelo De Stijl,

33. ARANTES, 2004, p.60-61.

34. MARTINS, 2007, p.46.

35. MORAIS, 1979, p.88.

36. *Idem.*, p.89.

pela Bauhaus e pelo construtivismo russo respondiam melhor às necessidades das sociedades em desenvolvimento. Essa afirmação de modernidade foi muito combatida a seu tempo: uns atacavam por conservadorismo, outros por divergência de fundo ideológico. Apesar dessas resistências, o surto construtivo na América do Sul prosperou descolado tanto do abstracionismo mitigado da Escola de Paris quanto do expressionismo abstrato praticado na América do Norte.<sup>37</sup>

Por último, podemos recuperar la evaluación de Ronaldo Brito, según la cual: “[a]s ideologias construtivas estão organicamente ligadas ao desenvolvimento cultural de América Latina no período de 1940 a 1960. Encaixavam-se com perfeição nos projetos reformistas e aceleradores dos países do continente e serviram, até certo ponto, como agentes da libertação nacional”.<sup>38</sup>

De modo general, y basándonos tanto en los textos de Pedrosa del período como en estas evaluaciones más recientes, parece claro que, durante las décadas que siguieron a 1945, la conquista tardía de una autonomía artística propiamente moderna, técnicamente actualizada y de factura exigente, que tuvo lugar en movimientos como la abstracción geométrica brasileira, de algún modo u otro se mostró capaz de simbolizar y expresar aspiraciones colectivas de autonomía político-económica en la región. Al formularlo como hipótesis, podríamos sugerir que una conexión implícita entre autonomía artística fuerte y autonomía político-económica habría sido una de las características singulares de un modernismo tardío latinoamericano.<sup>39</sup>

37. MILLIET, 2001/2002, p.95.

38. BRITO, 2002, p.52.

39. En relación a esta hipótesis general, y ampliando nuestro marco hacia otro movimiento artístico particularmente afín a nuestra línea de investigación, destaco el notable estudio de Jean Franco sobre la narrativa modernista producida en América Latina durante la Guerra Fría (que considera a novelistas como Juan Carlos Onetti, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Carlos Fuentes). Cf. FRANCO, J. *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press, 2002. En este estudio, resultado de décadas de convivencia con obras del movimiento hispanoamericano, Franco ha argumentado que una conexión implícita entre autonomía artística y autonomía política (nacional y/o regional) resulta fundamental para entender tanto la producción como la recepción de lo que probablemente haya sido, en el ámbito de la novela, el modernismo tardío más importante a nivel regional. Refiriéndose al momento más espectacular

\*\*\*

Por último, completando este cuadro histórico general de la ascensión internacional y desigual de la abstracción artística, debemos considerar que esta coincidió con el período más intenso de la Guerra Fría. Pese a que el arte abstracto suele ser acusado de formalista, carente de contenido extra-artístico, lo que los debates críticos de los años 50 y 60 evidencian es que en este movimiento artístico internacional las batallas políticas y culturales de la Guerra Fría alcanzaron gran resonancia. En su estudio panorámico sobre las Bienales, Alambert y Canhête muestran cómo estos grandes eventos, en los que bianualmente se confrontaban las diferentes líneas de la abstracción, fueron sede de intensas polémicas que muestran hasta qué punto formas abstractas podían simbolizar y expresar contenidos sociales, políticos y geopolíticos. Recuperando algunas afirmaciones de Maria Alice Milliet, Alambert y Canhête nos presentan la siguiente síntesis:

No campo do debate entre a esquerda e a direita (ou, mais precisamente, daquilo que se considerava arte progressista ou não), havia uma subdivisão que opunha os defensores do abstracionismo construtivo, ou geométrico, e os pintores e críticos ligados ao abstracionismo informal, ou tachismo (como preferia Pedrosa). A questão ia além de paradigmas estéticos, dizia respeito ao ‘controle ideológico em clima de guerra fria’. O construtivismo geométrico tomou força não apenas no Brasil, mas também na Argentina, no Uruguai, na Venezuela e na Colômbia, pautado na idéia de que

de este movimiento, asociado al *Boom* latinoamericano, afirma Franco: “Pese a que los escritores de los 60 se consideraban latinoamericanos, estaban en su mayor parte firmemente situados al interior de sus respectivas naciones, y la autonomía de la obra literaria reflejaba el ideal de la nación autónoma que debía ser restaurado al Pueblo del cual había sido confiscado” (FRANCO, 2002, p.7, traducción mía). Cita original: “But though the writers of the 1960s considered themselves Latin Americans, they were for the most part firmly situated within their respective nations, and the autonomy of the literary work mirrored the ideal of the autonomous nation that was to be restored to the people from whom it had been confiscated”. Para un estudio que ensaya una interpretación de la “nueva narrativa” del período post-1945 como variante periférica de modernismo tardío, ver LIMA, G.; MANZI CEMBRANO, J. “O segundo tempo da formação em Ángel Rama e Antonio Candido: modernismo tardio e autonomía”. In: *Revista Garrafa*, vol.17, n°48, abril-junho, 2019, p.78-103.

os pressupostos construtivos seriam adequados e necessários às sociedades em desenvolvimento. Por outro lado, ‘o abstracionismo informal, cujo carro-chefe era a pintura gestual de Pollock, promovida pelo MOMA sob as bênçãos do Departamento de Estado americano, foi apresentado como a mais legítima expressão de liberdade individual, alheia a qualquer constrangimento social ou político. Aos olhos da esquerda, entretanto, essa pintura não passava de uma arte alienada e alienante’ [esta última afirmación corresponde a Milliet, JMC]. *Não para toda a esquerda, é claro.*<sup>40</sup>

El modo en el que se introdujeron proyecciones políticas y sociales sobre este desarrollo “uno y desigual” del arte abstracto nos advierte de la necesidad de aproximarnos con cuidado a su supuesto formalismo o falta de contenido extra-artístico. Sin considerar el tipo de proyecciones colectivas resumidas en el pasaje anterior no entenderemos la hipersensibilidad que existió durante el período respecto a la línea divisoria entre geometrismo-constructivo e informalismo. Sólo al considerar el tipo de pactos sociales implícitos en la defensa brasilera y latinoamericana del geometrismo resulta posible entender por qué críticos como Pedrosa insistieron en presentarla como un desarrollo estrictamente opuesto al informalismo; es decir, por qué se insistió, durante los 50, en una aproximación dualista al arte abstracto: geometrismo-constructivo o informalismo.

Quienes en la región entendieron la abstracción informalista como una imposición imperialista no estaban equivocados en lo que refería a la política cultural de Estados Unidos durante la década de 50 e inicios de los 60. Guilbaut ha demostrado, de modo contundente, que la promoción internacional del Expresionismo Abstracto fue una política cultural oficial del gobierno estadounidense en el marco de la Guerra Fría.<sup>41</sup> No obstante, veremos más adelante que, al interrogar las bases históricas y artísticas del informalismo abstracto, que son anteriores al inicio de las Bienales, reducir las concepciones y posiciones de sus principales figuras a una política de Guerra Fría resulta erróneo tanto en el campo artístico como en el político. Al respecto, refiriéndose al Expresionismo Abstracto, Perry Anderson ha

40. ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p.45, cursivas mías.

41. Cf. GUILBAUT, S. *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983. Ver también ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p.46-47.



advertido que “(...) la política de sus pintores más importantes difícilmente podría haber estado más lejos de su uso como afiche moral del Mundo Libre: Rothko era un anarquista, Motherwell un socialista, y Pollock – en la opinión privada de Greenberg, su mayor defensor público – nada menos que un ‘maldito stalinista de comienzo a fin’”.<sup>42</sup>

Durante los 50, al interior del cuadro ideológico de la Guerra Fría, y estimulados por la confrontación de estilos en las Bienales internacionales, creemos que se produjeron diversos malentendidos, tanto en el rechazo de los críticos de Nueva York al geometrismo brasilero como en el rechazo de los críticos del eje Rio-São Paulo al informalismo practicado en el norte. En lo que sigue, intentaré revisar la oposición dualista entre abstracción geométrica y abstracción informalista que predominó durante los 50. En una primera línea [sección 1.2.], introduciré la idea de que, para entender el peso y la densidad que una noción como *informalismo* pudo adquirir en el contexto cultural brasilero, sería necesario comenzar a escuchar en ella resonancias de aspectos incómodos y estructurales de la modernidad brasilera y de su vida cotidiana. En otras palabras: que, en el eje Rio-São Paulo, informe e informalismo significaron mucho más que una moda o un estilo internacional. En una segunda línea [secciones 1.3 y 1.4.], al detenerme en los orígenes de la abstracción neoyorquina, intentaré argumentar que, en este nuevo estilo informal, hubo más rigor constructivo y menos imperialismo capitalista de lo que críticos como Pedrosa estuvieron dispuestos a reconocer durante el período.

## **1.2. Geometrismo en el eje Rio-São Paulo: lo informe como presión de fondo**

Nuestra estrategia ha sido presentar el ascenso de la abstracción artística en Brasil desde el lado de Mário Pedrosa y desde el debate sobre artes visuales. En tal sentido, antes de introducirnos en sus manifestaciones literarias [Caps.3, 6 y 7], es importante referir al modo

42. ANDERSON, 2006, p.83, traducción mía. Cita original: “(...) the politics of its leading painters could hardly have been further from their use as a moral affiche for the Free World: Rothko was an anarchist, Motherwell a socialist, and Pollock – in the private opinion of Greenberg, his greatest public champion – nothing less than a ‘goddam stalinist from start to finish’”.

en que una tensión entre geometrismo e informalismo se habría expresado en algunas pinturas relevantes asociadas al movimiento durante su fase ortodoxa.

En lo que refiere a las obras geométricas brasileras de la década de los 50, sobre todo de su primera mitad, más de alguna vez he tenido la impresión de que la presentación didáctica de nuevas técnicas y procedimientos adquiere un protagonismo excesivo. Algunas de las obras emblemáticas del movimiento – pienso en obras iniciales de Ivan Serpa, en la pintura concreta de Waldemar Cordeiro, así como en poemas concretos de la fase llamada matemática [1957-59] – parecen sufrir de cierto carácter tautológico o demostrativo, en donde la forma artística se reduciría a la función de presentar un nuevo repertorio de técnicas y procedimientos como nuevas convenciones de modernidad específicas al período post-1945. Este carácter afirmativo-demostrativo debe haber contribuido a la potencia simbólica que la abstracción geométrica alcanzó como movimiento cultural en Brasil; a su capacidad de definir y defender, de modo claro, un repertorio de formas y valores modernos opuestos al tradicionalismo local. No obstante, en términos de forma artística, tal orientación no siempre se tradujo en fuerza estética. Esto podría explicar por qué, durante los 50, la recepción internacional del movimiento muchas veces haya resultado frustrante para artistas y críticos locales. Si nos restringimos a los artículos escritos por Mário Pedrosa en torno a las Bienales de 1957 y de 1959, artículos en los que intentaba procesar y rebatir la recepción extranjera (estadunidense y europea) de la producción geométrica brasilerá, tendríamos que decir que ésta no siempre fue entusiasta y que, en algunas ocasiones, fue despectiva.

Tal vez el punto más alto del desencuentro entre Pedrosa y sus pares del centro se haya producido a propósito de la participación en la IV Bienal [1957] de un influyente crítico neoyorquino: Alfred Barr Jr., ex-director del MoMA.<sup>43</sup> En primer lugar, es importante indicar que Barr vino como representante estadunidense en un año en que el país norteamericano centró su muestra en torno al informalismo de Jackson Pollock, reuniendo en una gran sala más de 30 telas del pintor. Esta Bienal de 1957, junto con la de 1959, serían denominadas más tarde por Pedrosa como la mayor “ofensiva tachista” (informalista)

43. Cf. ALAMBERT; CANHÊTE, *op.cit.*, p.73-74.

en (o contra) el país.<sup>44</sup> En un texto escrito durante 1957, el crítico comentó que Barr Jr., luego de pasar por la sala de Brasil, en donde dominaba la abstracción geométrica, habría dicho que estas obras no pasarían de ser un “bauhausexercise”.<sup>45</sup> Destaquemos que el salón brasileiro de 1957 incluía obras de artistas destacados, como Ivan Serpa, Luiz Sacilotto, Milton Dacosta, Lygia Clark, y de un joven Hélio Oiticica. Respecto a la actitud de Barr Jr., Pedrosa comenta que “seu fervor manchista [i.e. informalista, JMC] foi de tal ordem que se sente o deliberado menosprezo com que passou pela sala de nossa pintura”.<sup>46</sup> Y agrega: “pelo que ouvimos, o intrigara até a irritação o fato de jovens artistas daqui e da Argentina se terem entregado a experiências chamadas concretistas. Irritara-o ainda a influência que Max Bill, por exemplo, chegou a exercer por nossas paragens”.<sup>47</sup> Pedrosa remata que Barr y sus colegas sufrirían de fobia geométrica: “[t]em horror a tudo que lembre estrutura, ordem, disciplina, tensões, otimismo, beleza plástica, em suma”.<sup>48</sup>

La irritación de Pedrosa con este tipo de actitudes y evaluaciones despectivas se evidencia no sólo en el artículo citado, sino en una serie de escritos a propósito de las Bienales de 1957 y 1959.<sup>49</sup> A partir de la segunda mitad de los 50, estos desencuentros del crítico con las posiciones de sus pares de Nueva York y París lo llevaron a adoptar, por su vez, una posición de rechazo genérico al estilo informalista proveniente de tales capitales. Para entonces ya era evidente, como comentamos en la sección anterior, que la bifurcación mundial de estilos de arte abstracto se había transformado, no apenas en una cuestión estética y formal, sino asimismo en una cuestión geopolítica. Para Pedrosa, Barr y sus colegas pretendían imponer sus posiciones estéticas, sus informalismos sospechosos, a contextos ajenos, sin respetar ni considerar con suficiente cuidado la tendencia artística

44. Cf. PEDROSA, M., 1995a, p.268.

45. *Idem.*, 2004e, p.280.

46. *Idem.*, *op.cit.*, p.279-280.

47. *Idem.*, *op.cit.*, p.280.

48. *Idem.*, *Ibid.*

49. Cf. “Pintura brasileira e moda internacional” [1959] y “Paradoxo da arte moderna brasileira” [1959], incluídos In: PEDROSA, M. *Académicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2004; Cf. *Idem.* “Crítica da crítica” [1959], In: *Mundo, Homem, Arte em Crise*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

autónoma y original, es decir, la causalidad interna del arte geométrico-constructivo que estaba desarrollándose en Brasil y en la región.<sup>50</sup>

\*\*\*

Es algo incómodo aproximarse a una pintura como *Formas* [1951]<sup>51</sup> de Ivan Serpa, manteniendo la frase despectiva de Barr Jr. en la mente (“bauhausexercise...”). En primer lugar, es importante indicar que esta pintura tiene cierto carácter emblemático para la abstracción geométrica brasilera. Con ella Serpa ganó el premio al “Mejor Pintor Joven” de la I Bienal de São Paulo. A la fecha tenía menos de 30 años. En esta pintura, el artista parece haber reducido su técnica al uso de colores planos, sin recurrir en ningún momento a la línea para producir contrastes y diferenciar figuras. Es a partir de esta técnica, capaz de producir y organizar áreas de color, que figuras o formas se definen en el plano. Viendo el cuadro de abajo hacia arriba, en *Formas* notamos tres figuras circulares que decrecen levemente de tamaño. Esto provoca una mínima ilusión de profundidad espacial: la esfera blanca y la naranja estarían más cerca, la negra más lejos. Sin embargo, tal noción de espacio es desmentida por el tratamiento rigurosamente plano y monocromático de los colores, evitando estrictamente el sombreado. Lo que vemos son círculos planos y no esferas ilusorias. Pese a que una tensión entre convenciones artísticas nuevas (énfasis y reflexividad sobre la bidimensional del plano) y tradicionales (ilusión de espacio tridimensional) es de algún modo activada por Serpa, me parece que el artista la ejecuta de modo tímido, casi imperceptible. Asimismo, en contraste con el negro y naranja fuerte de los dos círculos mejor definidos,

50. Alambert y Canhête, confirmando la tesis de una conexión implícita entre autonomía artística y autonomía política nacional/regional, respaldan la posición de Pedrosa: “Não era certo que a crítica internacional fosse capaz de perceber, entender ou estimular a arte mais radical que se fazia aqui na América Latina, por exemplo. ‘Fiquem eles com a Bienal de Veneza’, parece ser o que Pedrosa quer dizer, pois aqui, no Brasil ou na Argentina, pensávamos e produzíamos outra coisa, muitos de nossos artistas queriam tomar outros rumos” (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p.74).

51. Es posible acceder a la imagen en <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14761/formas>

llama la atención la suavidad del color celeste y blanco de las dos áreas mayores de la tela. El celeste funciona como un fondo suave que permite que el círculo negro y naranja ganen definición como figuras. El blanco, por su parte, indetermina y suaviza el círculo de la derecha, que podría entenderse como una redondez continua con la franja blanca también suave y curva.

En esta obra inicial del pintor carioca notamos disparidad en el tratamiento formal: por una parte, formas y colores suaves, juegos tímidos entre convenciones abstractas e ilusionistas (activación de un mínimo espacio tridimensional); por otra, énfasis claro en procedimientos característicos de la abstracción geométrica: negación del espacio tridimensional, trabajo con figuras geométricas planas y sin sombreado. Sin recurrir a la línea, y reduciendo drásticamente su técnica al uso de colores monocromáticos, Serpa experimenta con un tipo de figuras y formas creadas estrictamente a partir de este tratamiento elemental del color.

Pero no todo en esta forma general nos conduce o nos hace pensar en concepciones geométricas y constructivistas. Nuestra sensación general de la forma puede entrar en contradicción con lo que vemos de modo más ostensivo. La organización que emerge de la relación entre dos círculos claramente definidos y dos áreas suaves y poco definidas no parece responder a ninguna concepción reticular o geométrica del plano. Estas formas, y este espacio, no fuerzan sobre el receptor una experiencia fuerte de sintaxis, como ocurre, por ejemplo, en una tela de Mondrian o en el cubismo analítico. Las formas de la tela de Serpa no parecen presionadas por concepciones reticulares fuertes. Por otra parte, tampoco parecen ser una respuesta reflexiva a tales concepciones, a sus posibles rigideces. Antes, estas formas parecen indicar que, a inicios de los 50, presupuestos fundamentales de la línea constructivo-geométrica, como una concepción reticular del plano, de sintaxis marcada, no habían sido aún incorporados ni elaborados de modo más profundo por una de las figuras promisorias del movimiento brasileiro. Frente a *Formas* la experiencia de sintaxis, si la hay, es suave, poco definida. Como si, pese al carácter ostensivamente geométrico de esta tela, faltase forma fuerte, relacionalidad marcada, dinamismo. Como si careciese de osatura, de estructura fuerte y sistemática. Tratándose de una obra geométrico-constructiva, su suavidad y falta de sintaxis puede resultar desconcertante. En definitiva, cuando nos arriesgamos a juzgar orientados

por nuestro sentido de la forma, y no tanto por lo que vemos ostensivamente, ¿lo informe no terminaría asomándose con singular peso?

Pese al protagonismo de las esferas negra y naranja, y al énfasis en la planaridad del color y del espacio, aquí los procedimientos y principios geométrico-constructivos no se imponen. Tal vez, en esta obra inicial de Serpa, haya una pregunta incipiente por las tensiones entre un polo que apunta a la suavidad, timidez e indeterminación, y otro que apunta al rigor técnico, a formas bien definidas, a la planaridad. No obstante, esta tensión entre suavidad y rigor aparecería a su vez de modo débil o tímido. Al no alcanzar un carácter más reflexivo me parece que esta tensión incipiente entre geometrismo y suavidad no se traduce en fuerza estética. El hecho de que, con una obra como *Formas*, Serpa haya recibido el premio al Mejor Pintor Joven en la I Bienal de São Paulo parece decirnos menos sobre la fuerza estética de esta obra en particular que sobre el hecho social de que convenciones y principios geométrico-constructivos estaban siendo afirmados como un nuevo valor en 1951. Y esto es relevante para entender el carácter de la institución de arte moderno que estaba consolidándose en el eje Rio-São Paulo durante el período.

\*\*\*

Algo de otro orden ocurre al considerar las obras que Milton Dacosta estaba produciendo a mediados de los 50. En este caso, resulta difícil no concordar con Pedrosa sobre la ceguera implícita en el juicio de Barr Jr. Detengámonos en *Construção sobre fundo preto* [1955].<sup>52</sup> Esta corresponde a la misma serie de obras que *Sobre fundo negro* [1954-55], una tela con la que Dacosta ganó el premio al “Mejor Pintor Nacional” en la III Bienal. En el centro de *Construção sobre fundo preto*, tenemos una zona densa, claramente geométrica, que puede evocar tanto a Mondrian como al uruguayo Torres García. Su compresión y aislamiento en el centro destaca sobre una zona amplia, de color negro, prácticamente intocada. Como sugiere el título de la obra, tenemos una “construcción” que funciona como figura contra un “fondo negro”. Al detenernos sobre el plano geométrico que sirve de figura,

52. Es posible acceder a la imagen en <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3456/construcao-sobre-fundo-preto>

notamos que muestra un dinamismo expansivo hacia los lados y hacia abajo. Pero son avances mínimos, dubitativos, como si fuese necesario calcular cada centímetro de avance. La saturación de los impulsos geométrico-constructivos en el centro, en donde se multiplican cuadrados, triángulos, rectángulos, parece expresar cierto carácter estructural de la dificultad de este avance. Como si el impulso expansivo característico del geometrismo-constructivo de Mondrian, al no poder expandirse hacia el todo de la tela, tuviese que volverse sobre sí, produciendo zonas intensas y excesivas.

El geometrismo intensivo del plano central de Dacosta no parece armónico ni equilibrado. Al preguntarnos sobre estas zonas saturadas, en esta y otras de sus telas, podemos llegar a la idea de que algo habría en los fondos vacíos que las rodean, algo de carácter estructural, que explicaría tal sedimentación de impulsos geométricos. En tanto observadores de la tela, podemos preguntarnos, como quien ha llegado tarde a algún evento o a algún debate, por qué este impulso constructivo se ha acumulado y saturado de tal manera en el centro. Podríamos conjeturar que si el plano aparece tan saturado es porque la dificultad de avance *ya ha sido sentida* por el sujeto estético, como si ya supiese que resulta difícil avanzar. Es decir, Dacosta habría incorporado esta dificultad como presupuesto de la forma. Si el plano central dominase la totalidad de la tela, como en la obra de Mondrian, estaríamos frente a un planaridad homogénea capaz de afirmar su dominio en el todo. Si eso ocurriese, la estructura dualista figura/fondo de Dacosta, y el tratamiento diferenciado que estos planos diferentes reciben, desaparecería.

Pero Dacosta no ha querido expresar un constructivismo en donde el principio de expansión sea fácil. Al contrario, me parece que ha querido tornar reflexiva una dificultad de la expansión geométrico-constructiva. Esta produciría en la tela una diferenciación fuerte entre zonas saturadas e intensas, en donde rige la abstracción geométrica, y zonas vacías e inciertas, que funcionan como contorno o fondo. Esta diferencia no es apenas entre saturación y vacío, sino asimismo entre zonas que, en estricto rigor, no entran en contacto: figura y fondo. En su concepción del espacio de la tela, en esta y otras obras, Dacosta incluye un contorno amplio y poco tocado que parece más allá de la jurisdicción del sujeto estético. O, al menos, más allá de la jurisdicción del sujeto implícito de la saturada zona central. Un contorno que duplica, al interior de la tela, el contorno del marco

de la pintura, reforzando la idea de un límite a los impulsos constructivo-geométricos. Al situar una amplia zona vacía entre un plano constructivo saturado y el borde de la tela, Dacosta, al contrario de Mondrian, no sugiere la inminencia de una expansión constructivo-geométrica hacia la vida cotidiana.

Aquí, cierta dificultad en la afirmación fuerte de los principios constructivo-geométricos, que también notamos en *Formas* de Serpa, adquiere potencia al ser formalizada de modo claro en la tela. De hecho, timidez no parece ser un término adecuado para referirnos a Dacosta. En sus telas el sujeto estético es dubitativo, pero no es tímido en lo que quiere mostrar. Es el agente de un constructivismo intenso, incluso excesivo en sus zonas de control. Pero dubitativo, reflexivamente dubitativo, en sus impulsos expansivos. A mi juicio, percibir o sentir estas dudas en la forma *Construção sobre fundo preto* activa en el observador una actitud reflexiva que la timidez de *Formas* no es capaz de provocar.

En la interpretación de Rodrigo Naves, que ha servido de apoyo al comentario anterior, las obras de Dacosta de los años 50 invertirían el sentido del arte constructivo ortodoxo de Mondrian: “criam uma espacialidade negativa, que retira seu poder da capacidade de subdividir-se progressivamente, em lugar de se projetar para fora. São estruturas admiráveis, não resta dúvida. Mas ameaçam ceder a qualquer momento”.<sup>53</sup> Contra las apariencias, Naves logra percibir fragilidad en el modo en que Dacosta usa un tipo de principios y convenciones (los de la abstracción geométrica) que, durante los 50, parecían significar – tal vez con demasiada facilidad – organización, rigor y control. Usar y reconocer tales convenciones parecía garantizar que el contenido de una obra excluía lo informe. Sin embargo, Naves es convincente en mostrar que fue posible usar estas convenciones de modos en que su sentido se veía desviado. En *Formas*, lo informe, lo tenue y la timidez del sujeto estético parecen expresarse a pesar del artista. En el caso de Dacosta, lo informe y lo frágil aparecen reflexivamente, como una presión que actuaría sobre zonas o figuras geométrico-constructivas. Esto nos exige interrogar y criticar la dimensión semántica de convenciones y procedimientos en una dirección divergente del sentido que adquirieron en la obra de un referente paradigmático como Mondrian. Usado por artistas de

53. NAVES, 2011, p.23-4



la periferia moderna, como Dacosta, la abstracción geométrica evidenciaba, otra vez, y en un nuevo contexto, sus límites.

Compartiendo el juicio de Naves, me parece que obras como las de Dacosta, que formalizan reflexivamente las dudas del sujeto estético respecto a su capacidad de estructurar de modo homogéneo y fuerte el plano, alcanzaron mayor fuerza estética que aquellas obras del movimiento orientadas a exhibir un triunfo unilateral de procedimientos geométrico-constructivos sobre el espacio artístico. Una vez que comenzamos a sentir este tratamiento desigual de la tela, dubitativo y reflexivo, pero no tímido, probablemente tomemos el lado de Pedrosa, rechazando la ceguera y el dogmatismo informalista implícito en el juicio de Barr Jr. (“bauhausexercise...”). Contra el crítico neoyorquino, Dacosta mostró que era posible, con los procedimientos de la abstracción geométrica, formalizar contenidos difíciles de una experiencia social como la brasilera (o la latinoamericana). La obra del pintor carioca de mediados de los 50 revelaría un modo incipiente, más lateral que frontal, de procesar artísticamente las presiones de lo informal a partir de una sensibilidad abstracta. Lo hace de un modo en el que, me parece, resuena la experiencia de la modernidad brasilera del post-45. En ciertas zonas alcanza alta intensidad y densidad, pero poco consistente en un cuadro expandido. Zonas saturadas de sistema y zonas que parecen intocadas o poco tocadas por la sistematización. En las telas de Dacosta la intensidad y condensación de las primeras parece una respuesta, o una reacción, a la falta de densidad moderna de las segundas.

Situando la obra de Dacosta dentro de su interpretación general de la pintura brasilera, en *A forma difícil, ensayos sobre a arte brasileira* [1996/edición revisada 2011] Naves argumenta, contra lo que muchas figuras del proyecto constructivo defendían en los 50, que los mejores artistas brasileros ligados a la abstracción artística no habrían sido aquellos que siguieron de modo más intransigente o jacobino los presupuestos ortodoxos del geometrismo-constructivo (p.ej. rigor, control, contornos bien definidos), sino aquellas que se mostraron capaces de formalizar aspectos amorfos y desestructurados de la experiencia social. Naves propone, como hipótesis general, basada en una larga convivencia con el arte brasilero, que “boa parte da melhor arte brasileira” estaría atravesada por una “dificuldade da forma”. Con esto quiso referir a cierta reluctancia o timidez en la elaboración

formal: “a relutância em estruturar fortemente os trabalhos”.<sup>54</sup> Por ejemplo, la reluctancia de Dacosta a expandir los impulsos centrífugos de la abstracción geométrico-constructiva. Según Naves, esta dificultad de la forma, que acostumbra asociar a términos como fragilidad, precariedad, indiferenciación, falta de contornos definidos, timidez formal, falta de terminación, “evoca uma sociabilidade de ordem semelhante, pouco definida, doce e reversível”.<sup>55</sup>

En el argumento del crítico, esta forma difícil expresaría un contenido de verdad, es decir, daría cuenta de una praxis artística que incorpora y procesa presiones históricas de su contexto específico: “[e] a forma tão pouco estruturada e institucionalizada de nossa sociedade certamente estimula e dá veracidade às formalizações que resistem a uma determinação mais acentuada”.<sup>56</sup> Traduciéndolo a los términos de nuestro estudio, la posición de Naves podría sustentar la idea de que *un procesamiento artístico de lo informal sería un eje central del arte brasileiro*. Bajo tal hipótesis general, la pregunta que sirve de hilo conductor de nuestro estudio (*lo informal en contexto de abstracción moderna*) aparecería como un capítulo históricamente específico dentro de una problemática cultural de larga data. Nuestra pregunta específica sería: ¿cómo habría sido procesado lo informal o el informalismo desde concepciones y sensibilidades abstractas durante las décadas que siguieron a 1945?

Según Rodrigo Naves la línea geométrica de la abstracción que se tornó hegemónica en el Brasil de los años 50, cuyo modelo más doctrinario fue el concretismo inspirado en Max Bill, habría sometido a los artistas locales a impasses y contradicciones de gran calibre. En este sentido, comentando la aclimatación de los principios del arte concreto de Bill, afirma Naves:

No Brasil, algumas vicissitudes contribuíram para *inflexões radicais desses procedimentos*. O relativo atraso da nossa arte moderna e a pouca institucionalidade de nossa vida social paradoxalmente ajudaram a revelar os excessos de civilidade e a pouca materialidade e pertinência daqueles raciocínios. Para nós, as formas artísticas deveriam abrir mão de uma completude exagerada em proveito de *experiências* mais ricas e inesperadas. Linearmente, não

54. *Idem.*, *op.cit.*, p.27.

55. *Idem.*, *Ibid.*

56. *Idem.*, *Ibid.*, cursivas mías.

tínhamos futuro. Ou então dependeríamos de uma racionalidade onipotente que, futilmente, prescindiria dos nossos dilemas<sup>57</sup>

Notemos que, para el crítico, esta disonancia exigiría de los artistas “inflexões radicais” de procedimientos geométrico-constructivos informados por la experiencia social de un país periférico como Brasil. Esto, por su vez, funcionaría como una crítica de los presupuestos de las formas geométrico-constructivas de los países centrales. Por ejemplo, la reluctancia expansiva de Dacosta produciría “inflexiones radicales” en relación a los procedimientos y presupuestos del geometrismo de Mondrian. Es como si *Construção sobre fundo preto* se preguntase, o nos moviese a preguntarnos, ¿quién dijo o supuso que expandir retículas geométricas y armónicas sería fácil? ¿Quién dijo o supuso que el afecto o actitud asociada a tal impulso sería la confianza y la convicción? Es en base a este tipo de inflexiones sobre la raíz de procedimientos y convenciones geométrico-constructivas que Naves ha podido entender la práctica artística de Dacosta como un “constructivismo heterodoxo”.<sup>58</sup>

\*\*\*

Habiendo presentado esta reevaluación contemporánea de la abstracción geométrica podemos recuperar un importante comentario retrospectivo de Mário Pedrosa, de 1970, en el que intenta especificar los fundamentos del enraizamiento de la abstracción geométrica en Brasil. El argumento de Pedrosa aparece como un marco relevante para establecer una línea crítica que, a su modo, Naves continuaría. En esta ocasión, en lugar de insistir, como lo hizo en los 50, en defender esta tendencia como un emblema de la autonomía local frente a imposiciones y modas internacionales, Pedrosa insistió o definió de modo más enfático y concreto una segunda línea de argumentación

57. *Idem.*, 2007b, p.122, primeras cursivas mías; las segundas son del autor. Es posible encontrar posiciones similares en críticas como Iumna Simon: “Con-tudo, a abstração geometrizarante se situa por força do contexto numa realidade específica em que a confiança na lógica do progresso e do desenvolvimento tecno-científico é desmentida pela experiência histórica cotidiana” (SIMON, 1990, p.133).

58. NAVES, 2011, p.273.

que ya estaba implícita en sus escritos de los 50. Según este argumento, la abstracción geométrica habría sido un programa que se opuso energicamente a dimensiones informes o volubles de la vida cotidiana local. No habría sido por mero oposicionismo a la moda internacional, sino por haberse enraizado en una “dialéctica cultural do país”, de larga data, que un geometrismo-constructivo habría sido capaz de oponerse durante toda la década de 50 a la abstracción informalista que Nueva York y Washington querían imponer.<sup>59</sup>

Existe un pasaje importante, que ha sido comentado tanto por Otilia Arantes como por Naves, en que el crítico especifica mejor aquellos aspectos de la experiencia social brasilera que la abstracción geométrica habría combatido. Pese a tratarse de un pasaje bien conocido me parece relevante recuperarlo en relación a nuestra pregunta por los modos en que lo informal habría sido procesado por artistas y críticos ligados a la abstracción artística:

estava-se diante [nos anos 50, JMC] de um singular momento de sadia mudança de sensibilidade, que veio com a segunda e terceira vaga de artistas modernos brasileiros. Essa mudança se traduzia numa necessidade imperiosa por assim dizer da ordem contra o caos, *de ordem ética contra o informe*, necessidade de opor-se à tradição supostamente nacional de acomodação ao existente, à rotina, ao conformismo, às indefinições em que todos se ajeitam, ao romantismo frouxo que sem descontinuidade chega ao sentimentalismo, numa sociedade de persistentes ressaibos paternalistas tanto nas relações sociais como nas relações de produção.<sup>60</sup>

De modo que informalismo no era apenas una moda internacional. Era, asimismo, un aspecto enraizado en la cultura local. Diferentes protagonistas de la abstracción geométrica brasilera habrían entendido su participación en tal movimiento como una cruzada contra la informalidad local (“da ordem contra o caos, de ordem ética contra o informe”). Y, en el argumento de Pedrosa, esta informalidad o informalismo se conecta, principalmente, al polo tradicionalista de

59. PEDROSA, 1995a, p.263. Cita integral: “Todos aqueles não atinavam que se essa resistência local era capaz de enfrentar a moda internacional era porque não podia deixar de ter raízes na própria dialéctica cultural do país”.

60. *Idem.*, *Ibid.*, cursivas mías. Para el comentario de Arantes, ver ARANTES, O. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.104-106. Para el comentario de Naves, ver NAVES, 2007b, p.118-19.

la sociedad. En conexión con esta línea, podemos retomar una fórmula del poeta concreto Décio Pignatari [1967], igualmente célebre y tardía, en la que aún resultan claros los presupuestos dualistas de la abstracción geométrica de los 50: “e nós: na geleia geral brasileira alguém tem de exercer as funções de medula e de osso”.<sup>61</sup> No menos interesante que las poderosas imágenes de Pignatari es su enunciación colectiva e impersonal (“e nós:”). Un arte abstracto y geométrico, cuyo sujeto era imaginado como colectivo e impersonal, debía dar forma fuerte a una dimensión social general, de carácter amorfo, que estaría enraizada en el país. Una dimensión poco precisable y vaga que, sin embargo, podía ser indicada de modo claro con imágenes sintéticas y semánticamente cargadas como “geleia geral brasileira”.

Si bien la evaluación crítica de Pedrosa de estos aspectos informes de la vida cotidiana coincide en muchos puntos con la de Naves, este último cuestionará las doctrinas dualistas que muchos protagonistas de la abstracción geométrica defendieron durante los 50. Un dualismo que, siguiendo nuestra discusión del pasaje anterior, coincidiría por su vez con las ideologías desarrollistas que predominaban durante la época en Brasil y en la región. Tal esquema dualista, que aparece explícitamente en diversos programas y manifiestos de la época, oponiendo un polo de rigor, planificación e impersonalidad a un polo de subjetivismo, arbitrariedad, atavismo y caos; o bien, dicho en términos bien conocidos para la crítica brasilera, oponiendo un polo de orden contra un polo de desorden, al ser aplicado de modo rígido y maniqueo en las propias obras artísticas no siempre reveló tener fuerza estética.<sup>62</sup> No obstante, Naves reconoce la urgencia y la función crítica que tuvo el programa de la abstracción geométrica durante el período, incluso en sus versiones más doctrinarias:

61. PIGNATARI, 2014c, p.235.

62. Para aquellos lectores menos familiarizados con la tradición crítica brasilera, refiero dos ensayos fundamentales que presentan la tensión dialéctica entre los polos de orden y desorden como característica estructural de la experiencia social brasilera y de su producción artística más relevante: CANDIDO, A. “Dialética da Malandragem” [1970]. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010; SCHWARZ, R. “Pressupostos, salvo engano, da ‘Dialética da malandragem’” [1979]. In: *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

De fato, a efervescência política, econômica e cultural do período – com a influência decisiva, para as artes visuais, das Bienais, das exposições e intervenções de Max Bill, do peso do funcionalismo em nossa arquitetura moderna – pedia um esforço de análise que ajudasse a romper com a profunda *indiferenciação* da sociedade brasileira, com tudo o que isso trazia de impotência e acomodação<sup>63</sup>

Tal función crítica es válida para el programa explícito. Pero, en lo que refiere a las obras, Naves considera que los mejores artistas fueron aquellos que, contra el programa dualista defendido durante los 50, se mostraron capaces de formalizar, o procesar en la forma, aquellos aspectos amorfos que el programa pretendió dejar afuera, como si fuese un otro absoluto. Y serán estos los artistas a los que Naves dedicará su atención.<sup>64</sup>

Así, al mantenernos dentro de cierta tradición cultural y crítica brasilera, podemos sugerir que en un término como *informalismo* resonaron aspectos incómodos de la vida cotidiana local. Al respecto, considero que, a la evaluación crítica de Pedrosa sobre los aspectos amorfos de la vida cotidiana local, Naves añade, basado en su experiencia estética de obras relevantes, una crítica al programa dualista con el que la abstracción geométrica se aproximó a tales aspectos. Pedrosa entendió, con lucidez, que la abstracción geométrica de los 50, lejos de ser una mera importación artística anacrónica, participó a su modo de una dialéctica cultural propia, de larga data. No obstante, el dualismo rígido del programa geométrico dificultó la reflexión estética y teórica sobre los modos en que los polos en juego (geometrismo e informalismo) podían entrar en relación o formar parte de sistemas comunes. Lo informe fue entendido como un otro

63. *Idem.*, 2007b, p.119, cursivas de Naves.

64. Al respecto, los artistas que el crítico ha destacado como modelos de lo que llama “forma difícil” no suelen coincidir con los artistas más emblemáticos del movimiento geométrico-constructivo de los años 50 y 60. Pasa de largo de los pintores y poetas concretos de São Paulo. Y, aunque reconoce la fuerza con la que Hélio Oiticica y Lygia Clark procesaron la dimensión poco formada y precaria de la experiencia social, ha preferido recuperar como modelos a artistas como Milton Dacosta, Amílcar de Castro, Mira Schendel e Iberê Camargo. El programa crítico de Naves se orienta, en buena medida, y usando sus propias palabras, a revelar la “grandeza do que parecia apenas media-nia” (*Idem.*, 2007g, p.217).

exterior al programa del arte abstracto local. No obstante, como se trataba de un núcleo real de la experiencia social, que revelaría no estar en camino a disolverse en el aire, habría ejercido una presión incómoda y constante, una presión estructural, sobre la perspectiva que artistas y críticos de la abstracción geométrica intentaron sostener durante el post-45. Según nuestra apreciación, durante la fase ortodoxa del movimiento brasilero, lo informal se habría hecho sentir fundamentalmente como rumor de fondo, como presión estructural, sin aparecer de modo ostensivo o explícito en las obras.

### **1.3. Nueva York I. Informalismo en contexto abstracto**

Concentrémonos, ahora, en el modo en que el informalismo habría hecho su aparición en la escena estadounidense. Como indicamos hacia el final de la sección 1.1., para entender con mayor precisión la abstracción informalista estadounidense, resulta necesario ir más allá del tipo de recepciones unilaterales que se produjeron en el marco de la Guerra Fría. Para esto, será necesario detenernos en las bases históricas y artísticas del movimiento. Encontraremos tales bases en el ambiente cultural y político de Nueva York, durante las décadas de 1930 y 1940. Este contexto mostrará ser clave para nuestro estudio.

En primer lugar, y siguiendo a críticos como Fredric Jameson [2002], en este trabajo consideramos que Nueva York fue la capital del ciclo de estéticas constructivo-modernistas que se consolidaron internacionalmente a partir de 1945. El ambiente cultural que caracterizó a esta ciudad durante la década anterior a su consolidación internacional, al que dedicaremos las secciones 1.3 y 1.4., contará para nosotros como escena originaria del modernismo tardío. De esta escena nos interesará rescatar dos líneas fundamentales. En esta sección, nos preocuparemos de recuperar y definir un principio artístico básico del informalismo estadounidense: un manejo abierto o informal procesado desde concepciones y sensibilidades abstractas. En la próxima sección, nos referiremos a un importante debate sobre las relaciones entre arte y política que, creemos, habría funcionado como un impulso básico para la afirmación y defensa del arte abstracto en Nueva York. Estas dos líneas fundamentales, que intentaremos captar a partir de esta escena originaria del modernismo tardío, tendrán importantes desdoblamientos durante la

década de 50 y 60. A lo largo de este libro intentaremos perseguir e interpretar sus movimientos.

\*\*\*

Uno de los textos clásicos de introducción a esta escena originaria es “Los años treinta en Nueva York” [1957/60] de Clement Greenberg. En este ensayo, el crítico ofrece un testimonio de su participación en el ambiente cultural efervescente donde surgió el estilo informalista asociado al Expresionismo Abstracto. Greenberg intenta especificar el marco histórico y artístico bajo el cual un “oscuro” grupo de pintores e intelectuales locales (entre ellos, De Kooning, Hofmann, Pollock, y el propio Greenberg) habría conquistado el liderazgo mundial en lo que refería a la pintura moderna: “Podría decirse que, hacia 1940, la Calle Ocho se puso a la par de París cuando París aún no se había puesto a la par de sí misma, y que un puñado de entonces oscuros pintores de Nueva York poseían la pintura más madura del momento”.<sup>65</sup>

Según Greenberg, en la Calle Ocho el principal asunto de discusión era el arte abstracto, especialmente la línea derivada del cubismo. Pero la relación con esta línea era ambivalente. Los artistas neoyorquinos se habrían sentido incómodos con lo que consideraban sus límites o rigideces, sus “calambres”. Buscaron en pintores como Miró, Klee, Kandinsky y Matisse nuevos caminos. No obstante, no estaban pensando en salir de la vía conquistada y establecida por el cubismo. “Mirando hacia atrás” – dice el crítico – “siento que la pregunta central de los pintores que yo conocía refería a cuánta autonomía personal uno podía alcanzar *dentro* de lo que comenzó a sentirse como los límites acalambrados de la abstracción tardo-cubista”.<sup>66</sup> A mi juicio, la palabra clave aquí no es sólo “autonomía personal” – que indica la importancia de una pregunta por la

65. GREENBERG, 1989d, p.234, traducción mía. Cita original: “It could be said that, by 1940, Eighth Street had caught up with Paris as Paris had not yet caught with herself, and that a handful of then obscure New York painters possessed the ripest painting culture of the day”

66. *Idem.*, *op.cit.*, p.232-33, cursivas mías, traducción mía. Cita original: “Looking back,” – dice Greenberg – “I feel that the main question of the painters I knew was how much personal autonomy one could achieve *within* what began to look like the cramping limits of Late Cubist abstraction”



persona en este estilo informalista – sino, principalmente, la palabra “dentro”: ¿cuánta autonomía personal podía lograrse *al interior* de los “calambres” de la abstracción cubista?

Enfatizar la palabra “dentro” puede parecer un detalle, pero intentaré argumentar que en este detalle radica la originalidad y el impacto futuro que tendría el nuevo estilo de abstracción que se habría cristalizado, por primera vez, en Nueva York. Un estilo o un manejo artístico singular que comenzaría a ser asociado a una escuela: la Escuela de Nueva York. A mi juicio, ensayar relaciones no dualistas entre informalismo y abstracción disciplinada estaría a la base de la potencia de este estilo, cuya recepción más amplia habría comenzado principalmente en las décadas que siguieron a 1945. Si esta hipótesis sobre el informalismo más influyente del período que estamos estudiando fuese sostenible, esto implicaría la necesidad de una reevaluación crítica de la oposición maniquea entre abstracción geométrica e informalismo que presentamos en la sección 1.1. Implicaría que, en lugar de oponer informalismo y geometrismo-constructivo, tal vez deberíamos preguntarnos por el modo en que un informalismo pudo ser procesado al interior de concepciones y sensibilidades abstractas. El estilo o manejo básico que comenzó a cristalizarse en Nueva York, dando fundamento a la idea de una nueva escuela artística, demostró que dar primacía a impulsos y nociones informalistas no necesariamente implicaba la abolición de actitudes y presupuestos comunes a la abstracción (i.e. rigor, especialización, actitud metódica). Y que, entender esto, puede abrir una vía para ensayar reflexivamente movimientos más sueltos al interior de la abstracción moderna, procesando y evitando sus rigideces y “calambres”.

\*\*\*

Para presentar este manejo artístico informalista, o abierto, que servirá de hilo conductor para nuestro estudio, propongo recuperar, como punto de partida, algunas formulaciones de Clement Greenberg realizadas durante los 60. Dado que esta será una categoría formal básica para nuestro argumento, recomendamos leer con atención las formulaciones del crítico estadounidense sobre el singular manejo artístico que llamó *pinturismo* [*painterliness*]. Greenberg afirmó que el Expresionismo Abstracto habría compartido con todos los otros

desarrollos relevantes del arte abstracto una “infraestructura cubista”.<sup>67</sup> Esto habría dado lugar a un principio artístico desconcertante:

Lo que estaba en juego [en el Expresionismo Abstracto] era, principalmente, *el efecto desconcertante producido por un pinturismo [painterliness] completamente abierto en un contexto abstracto*. Ese contexto aún derivaba del cubismo – del mismo modo que toda variedad sofisticada de arte abstracto desde el cubismo, *más allá de las apariencias a contrario*.<sup>68</sup>

Y, según el crítico, esta “inserción de pinturismo [*painterliness*] en una infraestructura cubista fue, y seguirá siendo, la mayor y más original conquista de la primera generación de la Abstracción Pinturista [nombre con el que Greenberg denominaba en los 60 al Expresionismo Abstracto, JMC]”.<sup>69</sup> En otro texto, de 1964, encontramos un pasaje que ayuda a precisar mejor la idea de un manejo pictórico abierto (*pinturista*) en contexto abstracto/cubista. Greenberg afirma que “el manejo regular y claramente lineal que había dominado en la pintura abstracta a lo largo de los 1920 y 1930 (...) estaba siendo sustituido por una ejecución *pinturista [painterly] suelta, rápida, que tenía el aspecto de la improvisación y en donde el accidente tenía un peso mucho mayor*”.<sup>70</sup>

De acuerdo a Greenberg, y esta será una hipótesis clave para nuestro estudio como un todo, este manejo pictórico habría fundado una “nueva tradición abierta” [*new open tradition*] en la que comenzarían a participar asimismo artistas que, a partir de mediados de los 50, y más claramente a partir de los 60, intentaron abrir caminos que no

67. GREENBERG, 1993f, p.181.

68. *Idem.*, 1993c, p.193, cursivas mías, traducción mía. Cita original: “What was mostly involved was the disconcerting effect produced by wide-open painterliness in an abstract context. That context still derived from Cubism – as does the context of every variety of sophisticated abstract art since Cubism, despite all appearances to the contrary”.

69. *Idem.*, 1993f, p.180, cursivas mías, traducción mía. Cita original: “The grafting of painterliness on a Cubist infrastructure was, and will remain, the great and original achievement of the first generation of Painterly Abstraction”

70. *Idem.*, 1993b, p.213, cursivas mía, traducción mía. La oposición entre *pinturismo y linealidad* fue rescatada por Greenberg de la obra del historiador del arte Heinrich Wölfflin. Cita original: “the smooth and clearly linear handling that had ruled in abstract painting all through the 1920s and 1930s (...) was being supplanted by a loose, rapid, *painterly* execution in which the *look* of improvisation and accident had a much larger part”.

estaban en el horizonte del Expresionismo Abstracto como movimiento específico.<sup>71</sup> Es decir, este singular manejo informalista se transformaría en un legado del movimiento neoyorquino original que quedaría disponible, de modo general, para nuevas generaciones de artistas. Quienes lo adoptasen, incorporando en el proceso sus presupuestos formales, comenzarían a participar, de algún modo u otro, en esta nueva tradición abierta.

\*\*\*

Para que podamos contar con una primera aproximación estética al manejo informalista referido por Clement Greenberg, y a los desconciertos que puede producir, propongo detenernos en una obra del artista clave del Expresionismo Abstracto: *Número 1. 1948* [1948] de Jackson Pollock.<sup>72</sup> Esta pintura, que corresponde al período de sus *drip paintings* [1947-1951], ha sido considerada por diversos críticos – entre ellos, Greenberg, Michael Fried y T. J. Clark – como una obra prima de la Escuela de Nueva York. Como punto de partida, podríamos sugerir que, en ella, Pollock habría conquistado una forma capaz de orientar de modos inéditos la pregunta que, según Greenberg, inquietaba a los pintores neoyorquinos desde fines de los años 30: ¿“cuanta autonomía personal” podía ser alcanzada dentro de una infraestructura cubista o abstracta? En buena medida, la respuesta formal de Pollock redefinió el tipo de movimientos abiertos o libres que aún parecía posible asociar a la figura de la *persona* en contextos de abstracción moderna. Y esto, creemos, no fue una conquista menor.

Frente a *Número 1. 1948*, a primera vista, nada parece indicar una infraestructura cubista. Vemos una red densa, con apariencia caótica y accidentada, compuesta por líneas y manchones de colores diferentes: negros, blancos, grises, y en menor medida, rojos, violetas y amarillos. Tales líneas y manchones parecen haber sido arrojados

71. *Idem.*, 1993b, p.217. Al respecto, Greenberg destacará principalmente a Robert Rauschenberg y a Jasper Johns, quienes habrían retornado a la figuración manteniendo el toque abierto de la abstracción informalista. Más sobre esto en la Segunda Parte, Capítulo 4.

72. Es posible acceder a la imagen de la obra en <https://www.moma.org/collection/works/78699>

sobre la tela en momentos diferentes, formando una composición acumulativa, por capas. Las primeras quedan más al fondo y las posteriores más en la superficie. Como fondo absoluto, el soporte, la tela, que se deja entrever por detrás de la red de líneas y manchas. Así, si bien no hay ninguna ilusión fuerte de tridimensionalidad, notamos que hay capas materialmente superpuestas, lo que sugiere un esquema mínimo de figura/fondo o red/fondo. Las líneas blancas y negras más finas, que expresan movimientos más sueltos, parecen haber sido arrojadas hacia el final. En algunas zonas notamos toques más gruesos, como las curvas negras en la esquina superior izquierda o el manchón negro en la esquina superior opuesta. O los manchones rojizos abajo a la izquierda. Algo que parece un goteado de aluminio se distribuye de modo relativamente homogéneo por la tela produciendo cierto efecto ambiental de niebla. Los toques y manchones más gruesos forman una capa anterior, una costra de pintura sobre la cual unas líneas más finas y curvilíneas parecen moverse en ritmos veloces y libres. Tenemos la impresión de que los manchones de fondo están más fijados o encostrados a la superficie de la tela que las líneas más finas. Estas últimas producen un efecto rítmico, móvil, como si pudiesen ir en cualquier dirección.

¿Se orientarían estas líneas hacia afuera? Al respecto podemos notar que las líneas, especialmente las blancas, muestran movimientos circulares expansivos, que, sin embargo, al acercarse a los bordes de la tela parecen voltearse hacia el interior, indicando un movimiento centrípeto. Véase, por ejemplo, el círculo blanco en la esquina derecha inferior. También podemos notar curvas centrípetas en las líneas negras, como el fino espiral que aparece en el borde derecho, al centro. Por último, y como toques finales, encontramos aquí y allí algunos puntos y líneas ultrafinas de color rojo y amarillo, que le dan cierto preciosismo y delicadeza a un conjunto general que sugiere un tipo de actividad, de movimientos y ritmos en gran escala, de carácter más grueso o tosco. La tela mide 172 x 264,2 cm. Se trata de un espacio artístico que aparece, literalmente, como un campo de actividad hecho a la medida humana, en escala apropiada para un despliegue suelto de gestos y figuras de la persona.<sup>73</sup>

73. El crítico Leo Steinberg, refiriéndose a la dimensión expandida que caracterizó al informalismo neoyorquino se ha referido a la “la escala ambiental a la medida-humana del Expresionismo Abstracto” (STEINBERG, 1975b, p.85,

Tratándose de una pintura claramente abstracta, no figurativa, en *Número 1. 1948*, destacan vivamente una serie de marcas de manos distribuidas en las proximidades del borde de la tela. Marcas negras, algunas más tenues y otras muy marcadas (p.ej. las de la esquina superior derecha). Todas ellas forman parte de una capa anterior, por detrás tanto de los goterones de aluminio como de las líneas curvas blancas. Inscritas como están en un conjunto no figurativo es difícil no asociar estas marcas antropomórficas a la figura de la persona. Parecen decir “aquí ha estado el pintor”, la figura humana a quien deben ser atribuida esta gigantesca red de líneas y manchas. Y, como estas corresponden a las marcas físicas o registros de alguien, como índices de su persona, tendemos a atribuir estas potencias, estos movimientos amplios, abiertos y sueltos, al propio autor, a Jackson Pollock.

En las telas del período al que corresponde *Número 1. 1948* críticos como Mário Pedrosa acostumbraron ver principalmente el carácter caótico y enmarañado de la forma, asociándolo a una expresión individualista exasperada. Un individuo enmarañado en su propia tela. En uno de sus primeros comentarios sobre el estadounidense, de 1951, Pedrosa indica que su tipo de “abstraccionismo”,

talvez feito de reminiscências fauvistas ou expressionistas, se manifesta através de um emaranhado de linhas e de manchas coloridas aparentemente arbitrarias, que se poderia traduzir como uma solução de desespero, de violência, certa aquiescência com a desordem espontânea. Será isso a revelação do desespero do homem que se sente enredado nos fios da máquina descontrolada? Um indício de sedução da desordem pela desordem, a manifestação de um desejo coletivo de autodestruição?<sup>74</sup>

Como mencionamos, en la IV Bienal de São Paulo [1957] Estados Unidos presentó una sala exclusiva con más de 30 telas de Pollock. La oportunidad de ver con detención las telas del estadounidense no alteró el juicio desfavorable de Pedrosa. De hecho, tomando posición fuerte en una batalla contra el informalismo, el crítico más bien endureció sus juicios. Así, en 1959, encontraremos juicios como el

traducción mía). Cita original: “the man-sized environmental scale of Abstract Expressionism”

74. PEDROSA, 2000b, p.181.

siguiente: “O artista americano [Pollock], sem perspectiva, não consegue fazer *distância* entre o seu ego e a realidade, entre o mundo e sua visão estática e sua obra: daí emaranhar-se nela, *transformando sem o querer em ator*”. Sería un arte de “desespero individualista”: “Pollock enmaranha-se sem saída no próprio gesto”.<sup>75</sup> Un año después, en un artículo titulado “Rothko repele a confusão tachista”, Pedrosa concuerda “cem por cento” con la crítica que Rothko había lanzado al Expresionismo Abstracto, afirmando que se trataba de “auto-expressão não refletida”. Pedrosa agregaba que Estados Unidos se habría transformado en la “terra do artista isolado e desesperado dentro de seu caramujo subjetivo”.<sup>76</sup> Este histrionismo de la persona, que el crítico vio en las telas de Pollock, iba en dirección contraria al valor de la impersonalidad que, según el propio crítico, caracterizaba a los mejores artistas abstractos brasileños de la década.<sup>77</sup> En definitiva, durante los 50, Pedrosa vio en las telas Pollock fundamentalmente una red de líneas y manchas arbitrarias entendidas como expresión exasperada de la persona: un “desespero” que terminaba en “aquisecência com a desordem espontânea” y, tal vez, en “desordem pela desordem”.

No obstante, siguiendo la pista de Greenberg, quiero que nos preguntemos por aspectos más contradictorios o desconcertantes de este estilo. En *Número 1. 1948*, a pesar de que los gestos parecen distribuirse caóticamente por la tela, en la medida en que nos familiarizamos con ella, pueden terminar por producir una impresión global de cierta simetría y organicidad. En un artículo de 1948, Greenberg llamó *all-overness* – que, a lo largo de este estudio, traduciremos como *todo-alrededor* o *multilateralidad* – al tipo de tratamiento homogéneo que percibía en Pollock y en otros artistas abstractos. Con este término el crítico quería indicar un manejo pictórico en el que no existirían puntos o áreas privilegiadas en el espacio de la tela. Para desarrollar

75. *Idem.*, 2000a, p.43, cursivas del autor.

76. *Idem.*, 2000f, p.345-46.

77. La subordinación del sujeto a la legalidad propia de la pintura fue un valor artístico que Pedrosa defendió a lo largo de los 50. A propósito de la Bienal de 1957, y tal vez deslizando una crítica a las telas informalistas exhibidas por los norteamericanos, Pedrosa aprobaba la actitud que percibía en artistas como Ivan Serpa y Milton Dacosta: “Não tentam aparecer diante dela [de la obra] ou subordiná-la a seus próprios caprichos”; todos ellos mantendrían “a mesma atitude diante da tela e diante da vida” (*Idem.*, 2004a, p.284; p.285).

esta noción de espacio pictórico homogéneo y multilateral se sirve de una comparación con el dodecafonismo de Arnold Schönberg: “Tal como Schönberg hace que cada elemento, cada sonido en la composición tenga la misma *importancia* – diferente pero *equivalente* – así también el pintor ‘todo-alrededor’ presenta cada elemento y cada área de la pintura como equivalente en acento y énfasis”.<sup>78</sup> Este manejo pictórico “todo-alrededor”, que da a cada marca en la tela una importancia equivalente, crearía formas que producen un efecto de homogeneidad y equivalencia. Cuando un crítico como Rodrigo Naves afirma que “a procura de um foco nas telas de Pollock não obterá nenhum apoio” lo que está captando es, precisamente, un manejo pictórico “todo-alrededor”.<sup>79</sup>

\*\*\*

Respecto al problema de la “autonomía personal” enfatizado por Greenberg, creo que Pedrosa acierta al percibir que, en Pollock, algo del orden de la persona estaría siendo dramatizado o teatralizado. Pero es necesario realizar algunas cualificaciones respecto a esta idea. Comencemos por comentar aquello que, en *Número 1. 1948*, representaría de modo más literal y teatral al sujeto: las marcas de manos. El carácter salvaje y crudo de estas marcas adquiera una dimensión histriónica: un sujeto estético se presenta como si fuese una especie de bestia salvaje, y, sin embargo, con ello parece reforzar la noción de un respeto estricto a los límites de la tela y a los principios abstractos que allí rigen. Su salvajismo está controlado y circunscrito por el marco, como si el pintor quisiese dar a entender que tiene plena conciencia del espacio excepcional en donde tales arrojados e intensidades son posibles. Esto indicaría, contra Greenberg, que habría ciertas zonas de la tela, los bordes, que tendrían un peso diferente para Pollock, y que, al menos en *Número 1. 1948*, escaparían al

78. GREENBERG, 1989c, p.156, cursivas del autor, traducción mía. Cita original: “Just as Schönberg makes every element, every sound in the composition of equal *importance* – different but *equivalent* – so the ‘all-over’ painter renders every element and every area of the picture equivalent in accent and emphasis”. En el campo de la literatura modernista, Greenberg indica como ejemplos la prosa de Gertrude Stein y de James Joyce (p.157).

79. NAVES, 2007e, p.263.

tratamiento todo-alrededor. El artista parece abortar la expansividad de sus gestos pictóricos al acercarse a los bordes de la tela, que han quedado relativamente intocados.<sup>80</sup>

Percibir que en Pollock hay un histrionismo de la persona no es irrelevante, pues revela que su versión de la abstracción se resistía a abandonar completamente la figuración (p.ej. figuras mínimas de la persona capaces de interpelar al espectador implícito). Sin embargo, para entender como la propia noción de persona, de lo personal, de la expresión individual, se ve radicalmente modificada en las grandes telas de Pollock, es necesario centrarnos menos en su histrionismo que en aspectos de técnica. Críticos como T. J. Clark, Rodrigo Naves y Luiz Martins, concentrándose en esta dimensión, han mostrado líneas que apuntarían en una dirección contraintuitiva: hacia lo impersonal y lo anónimo.

Como punto de partida, es importante destacar que, en términos de técnica o de manejo pictórico, en las obras de Pollock estaríamos frente a una escisión inédita del contacto entre pintor y tela. Al componer, en lugar de usar pinceles que tocan y trazan la tela, condición básica para una exteriorización de marcas y toques personales, entre 1947 y 1951 Pollock comenzó a arrojar o a dejar caer pintura sobre una tela extendida en el suelo. En las palabras de Naves, “[n]os *dripping*, Pollock nem mesmo chega a tocar a lona com seus instrumentos. A tinta é arremessada, à distância, sobre o pano”.<sup>81</sup> Esta nueva distancia o escisión tornaría más incierto, menos controlado, el acto de exteriorización del pintor. El artista tendría que aprender a componer con un toque o gesto básico que, al ser arrojado, no puede ser completamente controlado. Esto tiene muchas implicancias.

Sin embargo, como muestran los pasajes que Pedrosa dedicó a Pollock, una línea habitual de la recepción crítica durante los años 50 fue entender los trazos producidos por medio de esta técnica como

80. Esta tendencia de los gestos pictóricos de Pollock a retroceder o doblarse sobre sí al aproximarse a los bordes, particularmente manifiesta en *Number 1. 1948*, ha sido identificada por algunos críticos como característica general de su obra. Por ejemplo, Duve se ha referido a “la manera en que los arabescos ‘todo-alrededor’ de Pollock se retractan hacia el centro en las cercanías del perímetro” (DUVE, 2010, p.73, traducción mía). Cita original: “the manner in which Pollock’s all-over arabesques roll back toward the center in the vicinity of the perimeter”

81. NAVES, *op.cit.*, p.259.



un expresionismo inmediateista e irreflexivo de la persona. Naves se ha opuesto a esta interpretación. Para desarrollar su argumento, aproximó la obra de Pollock a la escultura minimalista e impersonal de Richard Serra: “ambos obtêm seu traço expressivo não pelo ato de plasmar dramaticamente uma matéria (o que a recalca), mas por uma determinada relação de massas, texturas, densidades, resistências e maleabilidades heterogêneas”.<sup>82</sup> Según Naves, la técnica del *dripping*, en lugar de permitir la expresión de un interior o de una intimidad espiritual, abriría “uma nova expressividade, mais preocupada em relacionar matérias e massas do que em atuar no seu interior”.<sup>83</sup> Y agrega: “[e]ste processo no entanto (...) se efetiva por meio de um determinado trabalho, anônimo e industrial, alheio à tradição de moldar artesanalmente a matéria do mundo”.<sup>84</sup> Así, Naves interpreta esta nueva escisión entre artista y tela como un quiebre con presupuestos artesanales de nuestra relación con la materia y como una aproximación al trabajo anónimo e industrial.

Por su parte, en relación al problema de la técnica en Pollock, T. J. Clark ha afirmado lo siguiente:

Un pintor debe entrar en un área en donde las técnicas son reinventadas porque así los propósitos de la realización-pictórica aparecen bajo una nueva luz (...) la batería de nuevas técnicas situó a Pollock a una distancia respecto a su sentido de lo estético, e hicieron que fuese nuevamente difícil decidir cuándo una obra había alcanzado su ‘estado de orden’ adecuado y su ‘intensidad orgánica’<sup>85</sup>

Según el crítico inglés, frente a estas pinturas comenzaríamos a notar que la “técnica [artística, JMC] está en guerra con el control y con el cálculo”.<sup>86</sup> Clark agrega, en una línea de argumentación que

82. *Idem.*, *op.cit.*, p.264.

83. *Idem.*, *op.cit.*, p.265.

84. *Idem.*, *Ibid.*

85. CLARK, 2014b, p.323, traducción mía. Cita original: “A painter has to get into an area where skills are reinvented because the purposes of picture-making are seen in a new light (...) “the battery of new techniques set Pollock at a distance from his own sense of the aesthetic, and made it hard again to decide when the work had reached a proper ‘state of orden’ and ‘organic intensity”

86. *Idem.*, *op.cit.*, p.324, traducción mía. Cita original: “Technique is at war with control and assessment”

me parece relevante, que en Pollock la técnica avanzaría en la línea de una “descualificación” [*deskilling*].<sup>87</sup>

Este último argumento ha sido enfatizado y elaborado con detenimiento por Luiz Martins [2000], quien ha visto en las nuevas técnicas y procedimientos de Pollock, particularmente en la fase de los *dripping*, una sedimentación inédita, a nivel de los presupuestos productivos, de un “horizonte histórico” que asocia a una “condição pós-artesanal”.<sup>88</sup> De acuerdo a Martins, una orientación artística post-artesanal, que incorpora voluntariamente lo inacabado, grados de pérdida de control, rapidez de la ejecución, factura impersonal, serialismo, no sería exclusiva de Pollock, sino que se trataría de una de las líneas de fuerza de las estéticas constructivo-modernistas, al menos desde la segunda mitad del siglo XIX. Tal tendencia post-artesanal, en la que habrían participado de modo decisivo artistas como Manet, Cézanne y Picasso, habría contribuido a fijar y socializar un repertorio de técnicas y procedimientos artísticos capaces de sostener un contrapunto crítico y reflexivo frente a (o *al interior de*) los nuevos modos de producción capitalista, es decir, procesos industriales en gran escala.<sup>89</sup>

Esto implicaría, de acuerdo a Martins, la afirmación de una primacía de los procesos de producción sobre el momento de la contemplación: “[l]ogo, ao invés de produtos, salientam-se processos elaborativos e modos de produção. O artista não se destaca tanto pelos exemplares únicos, quanto pelos processos que concebe e realiza ou propõe”.<sup>90</sup> Según el crítico, esta tendencia clave del modernismo, habría alcanzado en Pollock un nivel de reflexividad inédito, abriendo una “nova era pictórica”; se trataría de “uma nova síntese ou reflexão sobre a produção” que “implica a *superação* da concepção da pintura como prática artesanal”.<sup>91</sup> Al respecto, es relevante considerar que,

87. *Idem.*, *Ibid.*

88. MARTINS, 2000, p.334. Para el argumento general del crítico sobre la relevancia histórico-artística del modo productivo de Pollock ver *Idem.*, 2000, especialmente p.254-73.

89. Para comprender la especificidad histórica de este momento avanzado de la producción capitalista, que coincide, a mediados del siglo XIX, con el surgimiento del modernismo, el texto indispensable es MARX, K. “Capítulo 13. Maquinaria e grande indústria”. In: *O Capital. Crítica da Economia Política. Livro I. O processo de produção do capital*. São Paulo: Editorial Boitempo, 2013.

90. MARTINS, 2008, p.87.

91. *Idem.*, 2000, p.258-59, cursivas mías.

en la recepción crítica de Pollock, el debate sobre su nuevo modo de trabajo, posibilitada en buena medida por las fotografías y grabaciones del artista trabajando con su técnica *dripping*, realizadas por Hans Namuth a inicios de los 50, ha sido al menos tan importante como el debate basado en la contemplación de las telas en su forma final.

Apoyándonos tanto en los comentarios sobre técnica y descualificación de Clark como en las formulaciones del estudio de Martins, parece posible proponer, a modo de hipótesis, que la reflexión artística respecto a una condición post-artesanal del sujeto moderno, elaborada al interior de sociedades que participaban, con mayor o menor fortuna, en una civilización industrial, sería una línea fuerte, aunque no la única, para interrogar el contenido histórico del nuevo estilo informalista que alcanzó una primera formalización clara en el Expresionismo Abstracto de Nueva York.<sup>92</sup>

\*\*\*

En base a las líneas de argumentación aquí presentadas se torna menos convincente conservar la oposición maniquea, propia de los años 50, entre una abstracción geométrica rigurosa e impersonal y un informalismo personalista sin preocupaciones formales y constructivas. Veamos, a modo de ejemplo, la lista de principios artísticos que Pollock presentó en un “poema-manifiesto” de 1950:

Estados de orden ——  
 Intensidad orgánica ———  
     Energía y moción  
 tornados visibles —————  
     memorias detenidas en el espacio,  
 necesidades humanas y motivos —————  
   aceptación ————— —————<sup>93</sup>

92. Bajo esta hipótesis general, informalismo tendría que ver con ensayos artísticos en torno al potencial crítico, así como a las ansiedades y satisfacciones, inherentes a una serie de técnicas y procedimientos relacionados a una descualificación artesanal del sujeto. Esto se expresaría en principios artísticos de pérdida parcial de control, rapidez e impersonalidad de la factura, concepción serial, énfasis en el proceso antes que en el resultado final.

93. *Apud.*, CLARK, *op.cit.*, p.333, traducción mía. Cita original: “States of order —— / Organic intensit —— / Energy and motion / made visible ————— /

Salvo por el tono más íntimo de “memorias detenidas en el espacio”, los principios y el vocabulario impersonal y constructivo empleado en este poema-manifiesto (“estados de orden”, “intensidad orgánica”, visibilizar “energía y moción”) no parecen tan distantes del modo en que la abstracción geométrica fue defendida en Brasil durante los años 50. “Aceptación”, sin embargo, es un término más difícil. Muy cercano a las poéticas de otros representantes de la Escuela de Nueva York, como John Cage y Robert Rauschenberg, difícilmente habría sido *aceptado* por las figuras protagónicas del movimiento brasileiro durante su fase ortodoxa.<sup>94</sup>

Aquí podemos apuntar nuevamente a la convergencia entre impulsos informalistas e impulsos constructivos. “Aceptación” es algo que Pollock integró en el nivel de la técnica. El gesto mínimo de arrojar o gotear pintura exige aceptar, como punto de partida, *grados* de lo imprevisto. No obstante, al funcionar en este nivel implícito nada impide que el artista se oriente hacia la búsqueda de un orden. O hacia algún tipo (nuevo) de orden, un nuevo sentido general de la forma. Pollock se refirió a “estados de orden” o “intensidad orgánica”. Lo que importa es percibir que esta búsqueda de orden es iniciada y pensada desde otra base, con otros presupuestos. Ciertamente, al incorporar de modo sistemático un toque informalista como el de Pollock resultaría difícil conservar nociones más estrictas o integrales de organicidad. Frente a *Number 1. 1948*, no pensaríamos en una idea como *consistencia integral*. No diríamos que todo aquí ha sido pensado, querido, controlado y organizado. Y, no obstante, nos familiarizamos con cierto sentido de orden, uno que, paradójicamente, no sería incompatible con la sensación de inorganicidad. Como si se tratase de una inorganicidad habitable, una que podemos entender, y en la

memories arrested in space, / human needs and motives — — / acceptance — — —”

94. Si bien sería impreciso tomarlo como modelo de la abstracción geométrica brasileira, el hecho de que el concretismo poético de São Paulo haya creído posible defender, en 1957, una “matemática de la composición” según la cual las obras deberían ser completamente planificadas, es un buen índice de las dificultades que habría tenido en la época la incorporación de un principio como “aceptación”. Cf. CAMPOS, H. “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”. In: Campos et al. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Atelié Editorial, 2014.

que podemos dejarnos ir hasta cierto punto, sin perder nuestro sentido de la forma. ¿Un orden inorgánico?

Un artista que pretendiese incorporar el tipo de técnicas y procedimientos de Pollock, y unirse a esta “nueva tradición abierta”, sin iniciar en paralelo una revisión sustantiva de su noción de forma general, o de forma resultante, probablemente chocaría más temprano que tarde con impasses mayores (de forma y sentido). El propio Pollock parecía estar procesando con dificultades, a veces en un registro trágico, las implicancias de este cambio radical de nociones generales de forma. Entendió que no era posible sostener una concepción de orden integral y armónico, pero al mismo tiempo la búsqueda por grados o estados de orden posibles para sus nuevas técnicas, para su nuevo manejo abierto, parecía presionarlo al máximo. Como artista, renunciar a concepciones integrales de orden y armonía formal no era algo que le fuese indiferente. Cuando era acusado por la crítica de producir formas caóticas e indisciplinadas, en lugar de ofrecer las respuestas *cool* de un John Cage o de un Robert Rauschenberg, Pollock podía reaccionar furiosamente, como en su célebre carta al editor de la revista *Times*: “Nada de caos, maldición [*No chaos, damn it!*]”.<sup>95</sup>

La obra de Pollock, y de modo más genérico la idea de un informalismo en contexto abstracto, se situaría en un área de trabajo en donde importantes presupuestos artísticos, especialmente aquellos ligados a prácticas artesanales de control integral y orgánico del producto, son sometidos a una revisión radical. Creo que este informalismo abrió un camino más fuerte y promisorio que el de un informalismo entendido, a la Bataille y Tapié, en la llave de un *epater le bourgeois*, es decir, de un informalismo que parece complacerse en reemplazar cuadrados por escupos, microbios o arañas. Considero, como Greenberg, que la orientación del informalismo de Pollock es esencialmente constructiva; es una búsqueda intensa, a veces patética e histriónica, por formas y órdenes posibles bajo nuevos presupuestos.

\*\*\*

95. POLLOCK, 1999, p.71. Pollock publicó esta carta en 1950 como protesta contra la importancia que la revista *Times* le dio a un artículo de un crítico italiano que evaluó sus pinturas en términos de salvajismo y caos.

Mi propósito aquí ha sido concentrarnos en la obra de un artista en la que un nuevo principio formal, un nuevo manejo o toque compositivo, se revelaría con suficiente claridad. Un estilo en el que el sujeto estético modificaría la posición desde la que piensa o concibe problemas de forma y de organización. Desde esta posición “acepta” que algo fundamental no es controlable. Y entiende, con mayor o menor lucidez, que este algo estaría relacionado a contextos de abstracción moderna (contextos metódicos, especializados, técnicos). Sería un nuevo descontrol o abertura posibilitado por ellos, concebido y elaborado desde ellos. Este informalismo parece haber iniciado una experimentación con las posibilidades, ansiedades y satisfacciones del descontrol en marcos o zonas controladas o especializadas. Ensayos con gestos desublimados (más impulsivos, menos controlados), que sólo parecen posibles dentro de tales marcos especializados, o en base a las sensibilidades y concepciones que se han sedimentado en tales marcos.<sup>96</sup>

Greenberg entendió que observar un manejo completamente abierto en un contexto abstracto producía “desconcierto” entre los receptores de la época. Y, de hecho, en los 50 produjo sorpresa y asombro, fascinación y placer. Pero también grandes rechazos, como en el caso de Pedrosa. Es claro que no produjo indiferencia. Algo en este estilo abierto, en sus principios básicos – revelados en los *drippings* de Pollock, en las conferencias de John Cage reunidas en *Silence* [1961], en los *combines* de Rauschenberg – ha mostrado ser particularmente fascinante y estimulante para artistas y críticos de la segunda mitad del siglo XX. Retrospectivamente, este estilo informalista parece situarse en una zona de intersección entre modernismo y lo que vendría después. T. J. Clark da cierre a su *Adiós a una Idea. Episodios de una Historia del Modernismo* [1999] con un extenso ensayo sobre Pollock y sobre el Expresionismo Abstracto. Al contrario, Rodrigo Naves, en su *O vento e o molino* [2007], decidió abrir la sección “Arte contemporânea e experiência” con Pollock. Intentando justificar esta

96. Al respecto, considero que un texto relevante para orientar una reflexión sobre el contenido histórico-sociológico del manejo informalista de la Escuela de Nueva York es el capítulo que Herbert Marcuse dedicó al problema de la “desublimación tecnológica” o “desublimación represiva” en *MARCUSE, H. One-dimensional man. Studies in the ideology of advanced industrial society*. Nova York: Routledge, 2002. Ver “Cap.4. The Conquest of the Unhappy Consciousness: Repressive Desublimation”, p.59-86.

decisión, el crítico brasileiro comenta: “[s]e comecei com Jackson Pollock – ainda um moderno – foi por entender que sua obra foi *a primeira* a delinear os dilemas com que lidamos ainda hoje”.<sup>97</sup>

Esta afirmación arriesgada de Naves coincide, en buena medida, con la apuesta artística principal de este libro. Creemos que *un informalismo en contexto abstracto* – un informalismo procesado desde sensibilidades y concepciones propias de la abstracción – puede haber dado origen a una “nueva tradición abierta”; una que habría tenido una serie de desdoblamientos en la segunda mitad del siglo XX. Si bien se inició dentro del ciclo del arte abstracto, y más específicamente en el informalismo neoyorquino, intentaremos mostrar en la Segunda Parte de este libro que tal manejo habría sido recuperado en otros contextos y momentos históricos, con funciones y sentidos dispares.

#### 1.4. Nueva York II. Abstracción y revolución

Existe una segunda línea fundamental que nos interesa recuperar de la escena originaria del modernismo tardío. Esta ayudará a definir y orientar un problema central de nuestro estudio: la relación difícil entre abstracción artística y praxis cotidiana. A fines de los 30, y durante los 40, surgió en Nueva York un importante debate sobre la posible relación entre arte abstracto y revolución social. Si bien, visto desde los años 50, el Expresionismo Abstracto puede parecer un símbolo de las políticas culturales de la Guerra Fría, representando al campo liberal-capitalista, las afinidades del ambiente cultural y político en el que, de hecho, surgió y logró afirmarse, estuvieron más cerca del campo socialista y, más específicamente, del trotskismo.

Una singularidad del ambiente neoyorquino de finales de los años 30, según lo describió Greenberg, fue una combinación entre políticas de izquierda y rechazo del realismo socialista: “[p]olíticas radicales estaban en la mente de muchas personas, pero para estos artistas en particular el Realismo Social estaba tan muerto como la Escena Americana [movimiento pictórico realista de asunto regionalista, JMC]”.<sup>98</sup>

97. NAVES, 2007d, p.31, cursivas mías.

98. GREENBERG, 1989d, p.230, traducción mía. Cita original: “Radical politics was on many people’s mind, but for these particular artists Social Realism was as dead as the American Scene”

Existe un pasaje célebre, clave para el argumento de esta sección, en el que Greenberg sintetiza el surgimiento del Expresionismo Abstracto como un movimiento que, originándose en una política trotskista, habría terminado “heroicamente” en un formalismo esteticista: “algún día alguien deberá contar como el ‘anti-stalinismo’, que comenzó más o menos como ‘trotskismo’, se transformó en arte por el arte, despejando así el camino, heroicamente, para aquello que vendría”.<sup>99</sup>

Esta oración sintética abrió una importante línea de investigación para una generación de críticos contemporáneos que han revisado, muchas veces contra Greenberg, los trayectos del modernismo tardío. Quien siguió de modo más minucioso la pista que este pasaje dejó en el aire fue el historiador Serge Guilbaut en su *How New York stole the idea of modern art*. En una sección anterior [1.1] destacamos que el autor argumentó que, a partir del inicio de la Guerra Fría, el gobierno estadounidense utilizó el Expresionismo Abstracto dentro de una política cultural internacional orientada a afirmar el liberalismo occidental contra el totalitarismo del bloque soviético. No obstante, al recuperar el contexto de origen del movimiento, y no apenas su utilización ideológica posterior, la mayor parte del libro de Guilbaut es un cuidadoso estudio del agitado contexto político y artístico neoyorquino de la década anterior a la Guerra Fría. El autor muestra cómo las principales figuras del Expresionismo Abstracto procesaron sus posiciones estéticas en medio de los debates de la izquierda durante los años 30 y 40; esto es, las tensiones entre stalinismo y trotskismo, así como las aproximaciones y distanciamientos de ambos respecto al campo liberal. El marco histórico-político presentado por Guilbaut como escena de origen de un nuevo ciclo del arte moderno occidental ha servido de referencia para diversas revisiones críticas de las estéticas constructivo-modernistas del período.<sup>100</sup>

Basándonos en el célebre pasaje de Greenberg, y en las revisiones que le siguieron, creemos que el ciclo del modernismo tardío encontró un poderoso impulso inicial en una pregunta por la relación

99. *Idem., ibid.*, traducción mía. Cita original: “some day it will have to be told how ‘anti-Stalinism’, which started out more or less as ‘Trotskyism’, turned into art for art’s sake, and thereby cleared the way, heroically, for what was to come”

100. Dentro de la bibliografía consultada en este estudio, destacamos los trabajos de T. J. Clark (1991; 2014) y Fredric Jameson (2012). En Brasil, Francisco Alambert (2007) y Luiz Renato Martins (2000).



posible entre revolución socialista y autonomía artística radical. En buena medida, el anticomunismo que dominaría durante la Guerra Fría sepultó esta pregunta de base. Sin embargo, una revisión atenta de los debates artísticos y políticos de la década de los 30 y 40, como la realizada por Guilbaut, no deja dudas respecto al peso que tal pregunta tuvo entre los artistas y críticos relacionados al movimiento abstracto.

Al respecto, un hito fundamental fue la publicación en 1938 del manifiesto “Por un arte revolucionario independiente” de André Breton y León Trotski.<sup>101</sup> Fue publicado en *Partisan Review*, revista de orientación socialista, y anti-stalinista, en la cual Greenberg participó como autor y editor. El manifiesto vino a estimular y a consolidar un movimiento de distanciamiento del realismo de asunto social promovido en la década de 30 y 40 principalmente por la Unión Soviética, pero también, en una llave política diferente, por administraciones como la de Franklin D. Roosevelt en Estados Unidos y por el Estado Novo de Getúlio Vargas en Brasil. Contra este arte dirigido, Breton y Trotsky defendieron una autonomía artística radical en relación al poder político. Sólo manteniendo su independencia podría el arte contribuir a la revolución: “Àqueles que nos pressionarem, hoje ou amanhã, para consentir que a arte seja submetida a uma disciplina que consideramos radicalmente incompatível com seus meios, opomos uma recusa inapelável e nossa vontade deliberada de nos apegarmos à fórmula: *toda licença em arte*”.<sup>102</sup>

Entre artistas e intelectuales de izquierda este manifiesto surgió como una alternativa a la línea cultural defendida por la URSS, así como por los partidos comunistas de sus respectivos países. De acuerdo a Guilbaut, el manifiesto propuso “un Trotskismo para el artista, *una alianza de carácter no especificado* entre una vanguardia política y

101. Aunque redactado por Breton y Trotski, el texto fue firmado por Breton y Diego Rivera. Las razones fueron estratégicas: en la época, Rivera contaba con la simpatía general de diversos sectores de la izquierda. Por el contrario, el nombre de Trotski generaba resistencias entre los simpatizantes de la URSS, lo que podría haber restringido el impacto del manifiesto.

102. BRETON; RIVERA, 1985, p.42, cursivas de los autores. Breton destaca que fue el propio Trotski quien enfatizó la importancia de defender una autonomía radical del arte, sin cualificaciones, oponiéndose a la versión original del escritor surrealista, que era la siguiente: “TODA LICENÇA EM ARTE, EXCETO CONTRA A REVOLUÇÃO PROLETÁRIA” (*Idem., Ibid., caixa alta de Breton*).

una vanguardia artística”.<sup>103</sup> Definía una posición desde la cual parecía posible defender la autonomía radical del arte sin renunciar a un horizonte revolucionario en dirección al socialismo. Por otra parte, recuperaba el espíritu internacionalista del socialismo que la política externa de la Unión Soviética había degradado. Sin embargo, como afirma Guilbaut, el manifiesto dejó en un estado indeterminado, o nebuloso, el problema de los pasajes entre un arte radicalmente autónomo y revolución social (“una alianza de carácter no especificado”). Esto fue un vacío que cada artista y cada crítico que se comprometiese con tal proyecto – como lo hicieron originalmente Greenberg y Pedrosa – tendría que elaborar por su cuenta.

La escena neoyorquina, en donde, según Greenberg, “políticas radicales” y arte abstracto estaban en el centro del debate intelectual, fue un ambiente favorable a la recepción de la idea de una convergencia entre autonomía artística radical y revolución social. No obstante, el resultado no fue el esperado. Según Guilbaut, más temprano que tarde, la versión de la abstracción artística que se impuso en Estados Unidos dejaría caer su compromiso con la revolución social, siendo fácilmente apropiada por el campo liberal. El propio Greenberg afirmó que aquello que comenzó como trotskismo derivó en “arte por el arte”, y, a fines de los 50, calificó este giro como “heroico”.

Al respecto, T. J. Clark [1982] ha argumentado que, a la base de ensayos seminales de Greenberg como “Vanguardia y Kitsch” [1939] y “Hacia un nuevo Laocoon” [1940], ambos publicados en *Partisan Review* poco después del manifiesto Breton-Trotsky, es posible percibir tanto una perspectiva socialista como posiciones formalistas y elitistas. Para indicar el peso que tuvo esta tensión en el pensamiento estético de Greenberg, Clark denominó su posición como “trotskismo eliotiano”.<sup>104</sup> Por su parte, Guilbaut le bajará el perfil al socialismo original de Greenberg, interpretando tal posición como una imposición pasajera: “[a] pesar de que continuó usando ciertos elementos del análisis marxista y se colgó a un vocabulario marxista, Greenberg estaba de hecho fijando los fundamentos teóricos de una posición

103. Guilbaut, 1983, p.33, cursivas mías, traducción mía. Cita original: “a Trotskyism for the artist, an alliance of an unspecified nature between a political avant-garde and an artistic avant-garde”.

104. CLARK, 1982, p.143.

modernista ‘elitista’”.<sup>105</sup> La consistencia del socialismo de Greenberg durante este período puede ser debatida. Sin embargo, al tomar en consideración la actuación posterior del crítico, principalmente durante los años 50 y 60, ningún comentarista ha intentado negar que la tendencia eliotiana o elitista se haya impuesto, eclipsando cualquier perspectiva socialista que pudiese haber existido a la base.<sup>106</sup> La acentuación de un formalismo técnico, elitista y despolitizado en Greenberg debiese ser entendida asimismo en relación a transformaciones históricas y políticas del contexto norteamericano. Pues, si a fines de los años 30 e inicios de los 40 fue posible para un grupo de artistas y críticos creer en la posibilidad de unir arte abstracto y revolución social, tal posibilidad se tornó insostenible durante la década de 50, caracterizada por el anticomunismo monolítico del macarthismo y de la Guerra Fría.<sup>107</sup>

105. GUILBAUT, *op.cit.*, p.36, traducción mía. Cita original: “Although he continued to use certain elements of Marxist analysis and clung to a Marxist vocabulary, Greenberg was in fact laying the theoretical foundations for an ‘elitist’ modernist position”

106. Incluso críticos como Thierry de Duve y Rodrigo Naves, que no ocultan su admiración por la actividad crítica de Greenberg, reconocen que, a partir de los 50 y 60, su posición política se habría tornado decididamente reaccionaria, conservadora y elitista. Cf. DUVE, T. *Clement Greenberg. Between the Lines. Including a Debate with Clement Greenberg*. Chicago: University of Chicago Press, 2010, p.44; NAVES, 2007b, p.148, nota 3.

107. A inicios de los 70, confirmando una acentuación del formalismo y elitismo de Greenberg, así como del movimiento abstracto que defendía, críticos como Kozloff [1972] y Steinberg [1972] argumentaron que la fase final de la abstracción novayorquina (fines de los 50 y década de 60) se caracterizó, tanto en la teoría como en la práctica, por un formalismo tecnicista y despolitizado que mostraba incómodas afinidades con la cultura tecnocrática del mundo corporativo estadounidense. Kozloff argumenta que las obras de pintores como Stella, Olitsky y Noland, considerados continuadores del Expresionismo Abstracto, habrían funcionado como emblemas de competencia técnica, eficiencia y depuración. En este sentido, para Kozloff, no sería ninguna casualidad que tales obras hayan terminado como decoración prestigiosa para vestíbulos y salas de directorio de corporaciones. Cf. KOZLOFF, M., “American painting during the Cold War”. In: *Pollock and After: The Critical Debate*. Londres: Routledge, 2000, p.143. En un ensayo notable, también publicado en 1972, Steinberg confirma esta convergencia final del formalismo greenbergiano, y de los artistas que actuaron bajo su marco, con una cultura empresarial tecnocrática. Cf. STEINBERG, L., 1975b, especialmente p.77-82.

La relación de Greenberg con Nueva York es bien conocida. Menos conocido es el hecho de que Pedrosa vivió en Nueva York precisamente durante aquellos años en que los principales artistas y críticos que asociamos al Expresionismo Abstracto comenzaron a formalizar su nuevo estilo de abstracción. Hasta donde he podido investigar, en la obra publicada de Pedrosa no existen comentarios extendidos sobre el peso que esta experiencia norteamericana podría haber tenido en sus concepciones y posiciones sobre arte moderno. No obstante, hay dos hechos relevantes que no se prestan a discusión: Pedrosa vivió en Nueva York y en Washington entre 1938 y 1945; y, cuando a partir de 1945 se estableció nuevamente en Brasil, su posición de defensa del arte abstracto ya había sido asumida.

Pedrosa llegó a Estados Unidos como secretario de la IV Internacional de Leon Trotski. Sin embargo, en 1940, tras un impasse con el líder, fue alejado de sus funciones.<sup>108</sup> En los años siguientes orientó buena parte de sus energías hacia la crítica de arte moderno. Según Otilia Arantes es en los artículos escritos en Estados Unidos que deberíamos identificar el momento de “conversión” de Pedrosa a la abstracción: “[o]s escritos daquele período constituem um marco do que se pode chamar de *conversão* do Crítico ao ideal moderno de autonomia da arte. É a partir de então que vai começar a travar sua batalha em prol da Abstração”.<sup>109</sup> Es decir, habría sido sólo después de su estadía en Estados Unidos que el arte abstracto se tornaría una “preocupação central da sua crítica de arte por quase duas décadas”.<sup>110</sup> Para entender cómo fue posible que Mário Pedrosa, a la fecha un secretario de Trotski, se haya “convertido” al abstraccionismo, un movimiento frecuentemente acusado de formalismo, el ambiente cultural y político que hemos referido resulta, me parece, indispensable.

Quien tenga familiaridad con los artículos escritos por Pedrosa durante la década que siguió a 1945 reconocerá importantes puntos

108. Cf. KAREPOVS, D. “Mário Pedrosa e a IV Internacional (1938-1940)”. In: *Mário Pedrosa e o Brasil*. Org. José Castilho Marques Neto. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

109. ARANTES, 2000, p.16, cursivas mías. Entre los escritos más conocidos del período estadounidense de Pedrosa destacan los artículos sobre los paneles de Portinari para la Biblioteca del Congreso en Washington y los artículos sobre la primera exposición individual de Alexander Calder en el MoMA [1943-44].

110. *Idem.*, 1995, p.354

de contacto entre las posiciones defendidas en estos textos y el tipo de debates que, según el ensayo de Greenberg, caracterizaron el ambiente cultural neoyorquino de fines de los años 30 e inicios de los 40: una combinación entre política radical, rechazo sin medios términos al arte de *asunto* social, afirmación de la abstracción artística como valor y como tendencia dominante del modernismo, creencia en la compatibilidad entre autonomía artística radical y revolución social.

En definitiva, considero que los debates políticos y estéticos que tuvieron lugar en Nueva York, nuestra escena originaria del modernismo tardío, pueden funcionar como un marco común para comparar la defensa del arte abstracto que asumirían, en sus respectivos países, Clement Greenberg y Mário Pedrosa. Aunque, con el tiempo, la posición política y artística de ambos críticos tenderá a distanciarse cada vez más, las sorprendentes afinidades iniciales ya han sido destacadas por críticos como Francisco Alambert y Otília Arantes.

Arantes, al enumerar las convergencias a la base, no descarta por completo la posibilidad de una influencia directa de Greenberg sobre Pedrosa:

No entanto, apesar das coincidências, a começar pelo fato de Mário Pedrosa ter optado por se dedicar de forma mais sistemática à crítica de arte no mesmo período em que Greenberg se voltava para as artes plásticas, de muito seguidamente convergirem no juízo sobre este ou aquele artista, de terem sido contemporâneos tanto na militância trotskista nos Estados Unidos quanto na defesa intransigente da arte abstrata, é difícil dizer se houve influência direta do crítico americano sobre Mário Pedrosa<sup>111</sup>

Arantes se ha preocupado, asimismo, de distanciar el pensamiento de Pedrosa de los aspectos del pensamiento del crítico estadounidense que han sido más frecuentemente atacados: su formalismo extremo, su concepción “endógena” de la historia de la pintura moderna como un trayecto cuyo destino es la abstracción, su verdadera obsesión por la planaridad o bidimensionalidad del soporte pictórico. Dice la crítica:

111. ARANTES, 2000, p.13-14.

o crítico brasileiro nunca chegou a fazer da bidimensionalidade um conceito tão central como o é na crítica de Greenberg e, à diferença aliás também dos críticos que os antecederam de algumas décadas, geralmente caracterizados como historicistas, nunca se contentou com uma explicação *meramente endógena* desse processo de transformação da arte – o que é muitas vezes imputado a Greenberg<sup>112</sup>

Por su parte, la evaluación de Alambert sobre convergencias y divergencias entre ambos críticos, sigue de cerca la pista de Arantes:

Como se sabe, este último [Greenberg] também pautou sua crítica por um prisma ‘abstracionista’, centrado no conceito da planaridade que justamente se realizaria na arte abstrata norte-americana. Entretanto, para Pedrosa a questão da bidimensionalidade nunca chegou a ser a mais decisiva, ao mesmo tempo que, ao contrário de Greenberg, a presença de uma concepção de totalidade social na produção (marca marxista da qual o crítico jamais se distanciou) não lhe permitia analisar a história da arte, de um ângulo *predominantemente* ‘interno’ ou ‘endógeno’, como o crítico norte-americano. Essa posição distancia significativamente Pedrosa das posições ‘formalistas’ (de que foi tanto e tão injustamente acusado) ou da euforia diante dos arroubos subjetivistas das correntes expressionistas abstratas (que Greenberg tanto defendeu)<sup>113</sup>

Como podemos notar, Alambert y Arantes consideran que el pensamiento artístico de Pedrosa debe ser diferenciado del formalismo que ha sido asociado a Greenberg. Me parece que esta es una advertencia importante. Alambert y Arantes coinciden en que la teoría del arte moderno del brasileiro no sería “meramente endógena”. La perspectiva de la totalidad social que, como apunta Alambert, Pedrosa heredó del método de Marx, lo habría tornado menos susceptible a caer en el tipo cerrado de historias del arte moderno y abstracto que creen posible explicar sus procesos y tendencias restringiéndose a las características intrínsecas del propio soporte artístico (p.ej. como historia de la afirmación progresiva de la planaridad de la tela

112. *Idem., Ibid.*, cursivas mías. Nótese que Arantes, que conoce como pocos la obra del crítico, no dice que Pedrosa hubiese rechazado esta explicación endógena de la historia del modernismo. Lo que dice es que no se conformó “apenas” con tal explicación. Este detalle será relevante para nuestro argumento en el próximo capítulo.

113. ALAMBERT, 2007, p.419, cursivas mías.

pictórica). Por otra parte, en diversos artículos, Arantes insistirá en que Pedrosa, fiel a una defensa de la función revolucionaria del arte abstracto, habría afirmado su capacidad de reeducar la sensibilidad del sujeto moderno y de elaborar una nueva visión de mundo, “com vistas à síntese vislumbada no horizonte utópico moderno”.<sup>114</sup> En la teoría del modernismo de Greenberg no encontraremos tal horizonte utópico. No aparece en sus escritos de los años 30 y 40, más cercanos al trotskismo, y mucho menos en sus escritos de los años 50 y 60. La autonomía radical del arte sería entendida por el crítico antes como un lugar de resistencia frente a las presiones estructurales del capitalismo que como un lugar a partir del cual pudiese ser bosquejado el proyecto de una sociedad moderna reconciliada.

En este sentido, y en base a las lecturas de Alambert y Arantes, creemos, e intentaremos argumentar en el próximo capítulo, que la línea del modernismo defendida por Pedrosa durante las décadas que siguieron a 1945 se habría mantenido más fiel a los impulsos políticos originales del modernismo tardío. Se habría mantenido más fiel al manifiesto Breton-Trotsky.<sup>115</sup> Para Pedrosa, el principal desafío consistiría en formular y proponer *alguna modalidad de pasaje* entre un arte radicalmente autónomo y una transformación revolucionaria de la sociedad y de la vida cotidiana. Pues, como indicó Guilbaut, el manifiesto Breton-Trotsky propuso esta difícil convergencia, pero de modo nebuloso. Mantener esa pregunta activa, a lo largo de todo su trayecto como crítico, deja a Pedrosa a una buena distancia del formalismo doctrinario. Al contrario, Clement Greenberg, como muchos otros críticos y artistas del modernismo tardío, dejó caer esa pregunta y, en tal sentido, su teoría del arte moderno se ganó, con cierta justicia, el adjetivo *formalista*.

En el próximo capítulo intentaremos complejizar un poco estas definiciones iniciales sobre la dirección seguida por las teorías del modernismo de Greenberg y Pedrosa. Por una parte, argumentaremos que es posible encontrar más de algún punto de doctrina

114. ARANTES, 1995, p.30.

115. Tanto Arantes como Alambert han insistido en el impacto decisivo que tuvo este manifiesto en el pensamiento estético de Pedrosa. Es relevante recordar que, en 1938, año de la publicación del manifiesto, el crítico aún ejercía como secretario de Trotski en la IV Internacional. Por otra parte, según Arantes, habría sido el propio Pedrosa quien introdujo el manifiesto a Brasil (*Idem., op.cit., p.18, nota 5*).

formalista en los escritos de Pedrosa de los años 50. Por otra parte, intentaremos rescatar de la teoría formalista de Greenberg un importante núcleo histórico: su comprensión de que procedimientos y técnicas puramente formales, son, a su vez, pactos sociales históricamente contingentes.



## Capítulo 2

### Abstracción artística y formalismo

*de modo que si fueses a preguntarle a alguien a un pintor sobre una mujer / en su pintura digamos que probablemente te respondería que era una figura y no una / mujer tal vez o incluso podría ser apenas un pattern que necesitaba / allí en ese color o en esos colores para afirmar sus valores plásticos quiero / decir '¿quién es esa mujer?' vaya pregunta si la hicieras / en 1953 el pintor probablemente ni siquiera te habría respondido / pero esto es 1973 y soy valiente entonces le pregunto al pintor "¿quién es / esa mujer?" y me responde nervioso "me gusta pensar en eso / como mi esposa (...)"*

DAVID ANTIN<sup>1</sup>

#### 2.1. Jameson y las teorías tardías del modernismo

Comencemos este capítulo, que dedicaremos al comentario de textos de Clement Greenberg y de Mário Pedrosa, refiriendo a algunos aspectos generales de la noción de modernismo tardío de Fredric Jameson. Como ya hemos señalado, en *Una modernidad singular* [2002] el crítico estadounidense propuso denominar genéricamente modernismo tardío a un período específico de praxis y teoría del arte moderno que se habría extendido desde la segunda posguerra hasta mediados de la década de 1960.<sup>2</sup> Los capítulos que Jameson dedica a esta propuesta son sugerentes y han tenido valor programático para fundamentar nuestra línea de trabajo. No obstante, su argumentación se

1. *Apud.* PERLOFF, 1999, p.322, traducción mía. Cita original: “so that if you were to ask someone a painter about a woman / in his painting say he would probably tell you it was a figure not a / woman maybe or may even just a pattern he needed / here in that color or those colors to support his plastic values i / mean ‘who is that woman?’ what a thing to say if you said / that in 1953 the painter probably wouldnt have answered you at all / but this is 1973 and im brave so i ask the painter ‘who is / that woman?’ and he answers nervously “i like to think of that / as my wife”. El espaciado atípico de este texto es propio de la prosa de su autor, David Antin.
2. *Cf.* JAMESON, 2012, p.139-210.

mantiene en un nivel más bien esquemático y general. *Una modernidad singular* presenta un mapa amplio del modernismo tardío, pero poco cartografiado en lo que refiere a la producción específica de críticos y artistas del período, así como a los contextos diferentes en donde este movimiento se enraizó. Jameson afirma que habría sido un ciclo de carácter internacional, con desarrollos desiguales que respondían a diferentes situaciones nacionales. Tras presentar su caso central, Jameson nos ofrece algunas notas sobre el caso francés y alemán.<sup>3</sup> Un vacío importante en la presentación del crítico son los modernismos tardíos que surgieron, durante el período, en la periferia desarrollista. En el capítulo anterior mostramos un ejemplo concreto de estos desarrollos desiguales entre centro y periferia al comparar la abstracción defendida en Nueva York y en el eje Rio-São Paulo.

En este capítulo nos interesará interrogar un aspecto del argumento de Jameson, tal vez el mejor desarrollado en su texto, según el cual las teorías del arte moderno que se tornaron dominantes durante la Guerra Fría debiesen ser pensadas, fundamentalmente, como variantes de una “ideología del modernismo”. En las siguientes citas podemos encontrar algunas coordenadas básicas de su propuesta:

argumentaré que esta ideología – incluso como teorización de prácticas artísticas modernistas – no fue contemporánea con el propio movimiento moderno (...) [i.e. el primer modernismo europeo, iniciado a mediados del siglo XIX, JMC]. Es un producto retrasado, y esencialmente una invención y una innovación de los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial<sup>4</sup>

Pero es ahora tiempo de decir lo que esta ideología fue. Puede ser encontrado en el *New Criticism*, pero sobre todo en la crítica que emergió de la pintura americana del período; y está asociada al nombre de la principal figura teórica de la era moderna tardía y, por cierto, a aquel teórico que más que a cualquier otro puede

3. Cf. *Idem*, *op.cit.*, p.164-5; p.180. Entre los críticos y artistas considerados por Jameson, destacan Clement Greenberg, Maurice Blanchot, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov y Alain Robbe-Grillet.
4. *Idem.*, *op.cit.*, p.164, traducción mía. Cita original: “Indeed, in what follows, I will argue that this ideology – even as a theorization of modernist artistic practices – was not contemporaneous with the modern movement itself (...). It is a belated product, and essentially an invention and an innovation of the years following World War II”

atribuírsele haber inventado la ideología del modernismo completamente formada y de una sola pieza, me refiero a Clement Greenberg<sup>5</sup>

En su texto, Jameson argumenta que el tipo de teorías del modernismo elaboradas por críticos como Greenberg habrían realizado una sistematización inédita de la historia del arte moderno, y más importante aún, un modo de afirmación y justificación de la autonomía estética que no sería posible encontrar entre los artistas y críticos del primer ciclo europeo del modernismo, que el autor sitúa, *grosso modo*, entre mediados del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Considero que la pista más importante que Jameson nos ofrece en relación a las teorías del modernismo del post-45 es que su dimensión ideológica o doctrinaria recaería sobre el modo particular en que interpretaron y justificaron versiones extremas de la autonomía artística. A lo largo de su escrito el crítico utilizará indistintamente “ideología del modernismo” e “ideologías de la autonomía”.<sup>6</sup> ¿Qué tipo de interpretaciones y justificaciones de la autonomía habrían caracterizado a las teorías del arte moderno elaboradas por críticos como Clement Greenberg y Mário Pedrosa? ¿Qué elementos doctrinarios podemos identificar en estas interpretaciones y justificaciones?

En este capítulo nos aproximaremos a este problema, e intentaremos especificar algunos puntos doctrinarios de la teoría tardía del modernismo, en base al comentario de algunos textos relevantes de Greenberg y de Pedrosa. Estos textos nos permitirán confirmar el peso que habría tenido en la época la pregunta por la autonomía del arte. Podríamos entender que el nombre que recibió en sus teorías el momento más radical o avanzado del proceso de autonomización del arte fue *abstracción*. Es decir, lo que en este estudio denominamos *abstracción artística*. Intentaremos mostrar que un aspecto doctrinario importante, presente tanto en Greenberg como en Pedrosa, es la

5. *Idem., op.cit.*, p.169, traducción mía. Cita original: “But it is now time to say what that ideology was. It is to be found in the New Criticism, but above all in the criticism that emerged from the American painting of the period; and it is associated with the name of the major theoretical figure of the late modern age and indeed that theoretician who more than any other can be credited as having invented the ideology of modernism full-blown and out of whole cloth, I mean Clement Greenberg”.
6. *Cf. Idem., op.cit.*, p.169; p.183; p.197.

presentación del arte moderno como una práctica que avanza, movida por una especie de lógica interna o endógena, hacia la abstracción artística. Y, al menos en lo que refiere a la década de 50, ambos críticos parecen haber entendido este trayecto como un camino de mano única. Podríamos llamar este aspecto de las teorías de Greenberg y Pedrosa, doctrina teleológica o de mano única hacia la abstracción. En el caso de Greenberg, considerado el principal artífice de una doctrina formalista del modernismo, esto no resultará sorprendente. No obstante, en el caso de Pedrosa, identificar el modo en que operó esta idea doctrinaria en textos de inicios de los 50 mostrará ser un problema más delicado, que exigirá cualificaciones adicionales.

Es importante considerar que la presentación del arte moderno como un trayecto necesario, o casi necesario, hacia la abstracción, sirvió a su vez como defensa y justificación del tipo de arte abstracto – geométrico o informalista – que cada uno de estos críticos promovía en sus respectivos países. En buena medida, el comentario que realizaremos sobre las teorías del modernismo de Greenberg y Pedrosa se orienta a delimitar un marco de ideas y principios que habría ofrecido un sentido de dirección a la praxis de artistas que se comprometieron con estéticas constructivo-modernistas en el post-45. Al interior de este marco nos interesará definir con claridad el sentido específico que adquiere la noción de abstracción artística en las teorías de Greenberg y Pedrosa. Es posible que, durante la década de 50, esta haya sido la idea o principio regulativo de mayor peso y prestigio tanto en Nueva York como en el eje Rio-São Paulo. Especificar esta noción, así como captar el peso histórico y los cambios de valencia que sufrió durante el período que estamos estudiando, resulta fundamental para la línea de argumentación de este trabajo.

En este sentido, nos parece pertinente el modo activo en que Jameson entendió la relación entre teorías tardías del modernismo y la práctica artística que le fue contemporánea: “lo que guía tal práctica y la posibilita es precisamente ese momento en que lo moderno ha sido teorizado y conceptualmente denominado e identificado en términos de la autonomía de lo estético”.<sup>7</sup> En consecuencia,

7. *Idem, op.cit.*, p.197, traducción mía. Versión original: “what guides such practice and enables it in the first place is very precisely that moment in which the modern has been theorized and conceptually named and identified in terms of the autonomy of the aesthetic”

entiende que “la ideología del modernismo y la de la autonomía del arte es la teoría de aquella práctica que hemos denominado modernismo tardío o neo-modernismo, la sobrevivencia y transformación de impulsos creativos más bien modernistas después de la Segunda Guerra Mundial”.<sup>8</sup> La defensa de la abstracción artística por parte de críticos como Greenberg y Pedrosa ofreció a los artistas un sentido fuerte de dirección durante los 50. No obstante, como veremos en la Segunda Parte, este sentido de dirección entraría en crisis durante los 60, y los límites, rigideces y aspectos doctrinarios del modernismo tardío se tornarían más evidentes, tanto para los críticos como para los artistas.

## 2.2. Abstracción artística en Greenberg

Comencemos por Clement Greenberg. Una primera cita importante proviene de “Hacia un nuevo Laocoon” [1940], considerado uno de los textos seminales del crítico. En este ensayo, Greenberg postula la existencia de una lógica unitaria que tornaría inteligible el desarrollo del arte moderno (aquí denominado pintura vanguardista): “[l]a historia de la pintura vanguardista es la de una progresiva *rendición* a la resistencia de su medio; resistencia que consiste principalmente en la negación por parte del soporte plano de la pintura [*flat picture plane*’s] de los esfuerzos a ‘atravesarla’ para alcanzar un espacio de perspectiva realista”.<sup>9</sup> El medio específico de la pintura, entendido esencialmente como una tela plana o bidimensional, se resistiría al ilusionismo pictórico, o tridimensional, heredado de la pintura renacentista. La historia de una pintura “vanguardista” comenzaría allí donde, en lugar del impulso ilusionista o figurativo, la principal tendencia o lógica sería la de una “rendición” progresiva

8. *Idem, Ibid.*, traducción mía. Versión original: “the ideology of modernism and of the autonomy of art is the theory of that practice we have called late modernism or neo-modernism, the survival and transformation of more properly modernist creative impulses after World War II”
9. GREENBERG, 2000, p.43, cursivas mías, traducción mía. “The history of avant-garde painting is that of a progressive *surrender* to the resistance of its medium; which resistance consists chiefly in the flat picture plane’s denial of efforts to ‘hole through’ it for realistic perspectival space”

del artista a las características específicas de su medio, es decir, a la planaridad de la tela.<sup>10</sup>

En 1940, Greenberg tenía plena conciencia de la función afirmativa que su historia del arte moderno tenía en relación al arte que quería defender en el presente. En la conclusión de su ensayo, deja tal estrategia al descubierto: “[m]e percató de que no he ofrecido otra explicación para la superioridad actual del arte abstracto que su justificación histórica. De modo que lo que he escrito ha terminado por ser una apología histórica del arte abstracto”<sup>11</sup>.

Dos décadas después de “Hacia un nuevo Laocoon”, cuando el ciclo tardomodernista se acercaba a su fin, Greenberg publicó “Pintura Modernista” [1960], uno de sus ensayos más polémicos, en donde radicalizó la tesis endógena o teleológica.<sup>12</sup> El siguiente pasaje reúne algunas de las afirmaciones más polémicas. Recomendamos leerlo con cuidado, pues varios de sus términos han sido relevantes para la definición de la noción de abstracción que subyace a nuestro estudio.

La esencia del Modernismo consiste, como yo lo veo, en el uso de los métodos característicos de una disciplina para criticar la propia disciplina, no para subvertirla sino para atrincherarla más firmemente en su *área de competencia*. (...) El Modernismo critica desde dentro, por medio de los propios procedimientos de aquello que está siendo criticado (...) Resultó que cada arte debió realizar esta demostración por su cuenta. (...) Rápidamente se hizo evidente que el área de competencia única y adecuada de cada arte coincidía con todo aquello que era único en la naturaleza de su medio. La tarea de la auto-crítica se tornó eliminar de los efectos específicos de cada arte todo y cualquier efecto que pudiese concebirse como prestado por o desde el medio de cualquier otro arte. Así, cada arte se tornaría ‘puro’, y su ‘pureza’ encontraría garantías de

10. Este es un ejemplo claro del tipo de historias del arte moderno que Alambert y Arantes denominaron, en la última sección del capítulo anterior, “historias endógenas”.
11. *Idem., op.cit.*, p.45, traducción mía. Cita original: “I find that I have offered no other explanation for the present superiority of abstract art than its historical justification. So what I have written has turned out to be an historical apology for abstract art”.
12. Este texto se tornaría el blanco más fácil de ataque para quienes han acusado la teoría de Greenberg de formalismo dogmático y teleológico.

sus estándares de calidad así como de su independencia. ‘Pureza’ significaba auto-definición (...)<sup>13</sup>

Según Greenberg, el arte moderno, como tantas otras esferas autónomas de la modernidad, avanzaría más y más en un camino de “auto-crítica” y “auto-definición”. Campos definidos por una crítica inmanente de las convenciones vigentes en ellos. Esta crítica no se orienta a socavar la propia práctica autónoma, sino al contrario, a definirla con mayor precisión: mediante tal autocritica cada arte se “*atrincheira más firmemente en su área de competencia*”. Es una crítica realizada “desde dentro” de cada medio, orientada a “purificarlo” de convenciones que probarían ser innecesarias o ajenas a la lógica del soporte específico de un artista. Este ejercicio de autocritica coincidiría con un conocimiento cada vez más afinado de lo que sería único en cada medio. Y, por lo tanto, el medio quedaría en un estado de mayor pureza. Durante el trayecto se produciría una reducción del conjunto de convenciones vigentes en cada medio a su mínimo indispensable. Este es el plan básico del convencionalismo crítico, minimalista, de Greenberg. Cada medio debería reducirse al mínimo de convenciones indispensables que sean consistentes con su propia legalidad.

En un conocido ensayo de 1962 Greenberg afirmó que “[b]ajo el examen [*testing*] del modernismo más y más de las convenciones del arte de pintar han demostrado ser dispensables, innesenciales”.<sup>14</sup> Y

13. GREENBERG, 1993d, p.85-86, cursivas mías, traducción mía. Cita original: “The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself, not in order to subvert it but in order to entrench it more firmly in its *area of competence*. (...) Modernism criticizes from the inside, through the procedures themselves of that which is being criticized. (...) Each art, it turned out, had to perform this demonstration on its own account. (...) It quickly emerged that the unique and proper area of competence of each art coincided with all that was unique in the nature of its medium. The task of self-criticism became to eliminate from the specific effects of each art any and every effect that might conceivably be borrowed from or by the medium of any other art. Thus would each art be rendered ‘pure’, and its ‘purity’ find guarantee of its standards of quality as well as of its independence. ‘Purity’ meant self-definition, and the enterprise of self-criticism in the arts became one of self-definition with a vengeance.”
14. *Idem.*, 1993a, p.131, traducción mía. Cita original: “Under the testing of modernism more and more of the conventions of the art of painting have shown themselves to be dispensable, unessential”.

agrega, “[a] estas alturas, al parecer, ha quedado establecido que la esencia irreductible del arte pictórico consiste en apenas dos convenciones o normas constitutivas: la planaridad y la delimitación de la planaridad”.<sup>15</sup> Así, según esta doctrina minimalista, y de mano única, el destino lógico de la pintura moderna, la reducción a sus convenciones mínimas, vendría a ser una tela plana delimitada.<sup>16</sup> Greenberg entendió el arte moderno como una práctica orientada a una situación de fin de partida, acercándose más y más al límite después del cual sólo quedaría la literalidad de un objeto cotidiano. Es decir, acercándose al límite en el que una obra dejaría de ser percibida como arte, pasando al campo literalista del no-arte.

No obstante, percibiendo este fin de línea implícito en su lógica del modernismo, en “Pintura Modernista” el crítico afirmó que, afortunadamente, “[e]l modernismo ha descubierto que estos límites [las convenciones mínimas que distinguen una pintura de un mero objeto] pueden ser empujados indefinidamente antes que una pintura deje de ser una pintura y se transforme en un objeto arbitrario”.<sup>17</sup> En otras palabras, el modernismo podría sostenerse por un tiempo indefinido en situación de fin de partida. Un ejemplo de esto sería que, según Greenberg, la insistencia típicamente modernista en la planaridad de la tela nunca llegaría a identificarse con la mera literalidad de la superficie, pues no puede evitar sugerir una mínima ilusión de espacio artístico.<sup>18</sup> Evitando lugares comunes

15. *Idem., Ibid.*, traducción mía. Cita original: “By now it has been established, it would seem, that the irreducible essence of pictorial art consists in but two constitutive conventions or norms: flatness and the delimitation of flatness”.
16. Y, de hecho, importantes artistas de los 50 e inicios de los 60 actualizaron el monocromo y la tela en blanco. Cf. DUVE, T. “The Monochrome and the Blank Canvas”. *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*. Cambridge: The MIT Press, 1991.
17. GREENBERG, 1993d, p.89-90, traducción mía. Cita original: “Modernism has found that these limits can be pushed back indefinitely before a picture stops being a picture and turns into an arbitrary object”
18. Dice Greenberg: “La primera marca realizada sobre la tela destruye su planaridad literal y absoluta, y el resultado de las marcas realizadas sobre ella por un artista como Mondrian aún resulta ser un tipo de ilusión que sugiere un tipo de tercera dimensión” (*Idem., op.cit.*, p.90, traducción mía). Cita original: “The first mark made on a canvas destroys its literal and utter flatness, and the result of the marks made on it by an artist like Mondrian is still a kind of illusion that suggests a kind of third dimension”



e ideas gruesas, es importante mostrar que, en la medida en que interrogamos los detalles de la teoría del estadounidense, notamos que, incluso en un texto tan doctrinario como “Pintura Modernista”, la teleología de mano única del arte moderno hacia la planaridad, y hacia la abstracción, se detiene en un cierto punto, un punto típicamente modernista, un fin de partida beckettiano que, según Greenberg, podría extenderse indefinidamente. Esto no siempre ha sido visto por sus detractores.

\*\*\*

Volvamos sobre aspectos más generales de su teoría. Notemos que, pese al énfasis en los medios específicos del arte, su teoría es una teoría *general* del modernismo, válida para los diferentes medios de la pintura, escultura, literatura o música. Dentro de esta teoría general, cada medio o soporte artístico debe realizar su propio camino de autodefinición y autocrítica, revelando progresivamente las cualidades intrínsecas y las convenciones mínimas de su “área de competencia”. Es decir, cada medio tendría que seguir su propia vía hacia la abstracción.<sup>19</sup> Es en este sentido que el crítico John Osborne ha definido la teoría del arte moderno de Greenberg, junto

19. Esta línea de argumentación, claramente formulada en “Pintura Modernista”, ya estaba en pleno funcionamiento en “Hacia un nuevo Laocoon” [1940]: “Guiándose, sea consciente o inconscientemente, por una noción de pureza derivada del ejemplo de la música, las artes vanguardistas en los últimos cincuenta años alcanzaron una ‘pureza’ y una delimitación radical de sus *campos de actividad* respecto a la cual no existe ningún ejemplo previo en la historia de la cultura. Las artes descansan seguras ahora, cada una dentro de sus límites ‘legítimos’, y el libre comercio ha sido reemplazado por la autarquía. La pureza en el arte consiste en la aceptación, en la aceptación voluntaria, de las limitaciones del medio del arte específico” (GREENBERG, 2000, p.66, cursivas mías, traducción mía). Cita original: “Guiding themselves, whether consciously or unconsciously, by a notion of purity derived from the example of music, the avant-garde arts have in the last fifty years achieved a ‘purity’ and a radical de-limitation of their *fields of activity* for which there is no previous example in the history of culture. The arts lie safe now, each within the ‘legitimate’ boundaries, and free trade has been replaced by autarchy. Purity in art consists in the acceptance, willing acceptance, of the limitations of the medium of the specific art”

a todas las que le fueron afines durante el período de la posguerra, como “modernismo de medio específico”.<sup>20</sup>

Otro aspecto relevante de esta teoría refiere a la relación aparentemente antitética entre abstracción y figuración. Al respecto, es importante notar que, si bien el movimiento hacia la abstracción y el distanciamiento de la figuración convergen, no se trataría de impulsos equivalentes ni igualmente importantes para Greenberg. Abstracción artística sería, fundamentalmente, un proceso de auto-definición en la que cada medio se purifica y diferencia de otros que le son cercanos. El hecho de que en tal proceso los artistas dejen caer la figuración sería, más bien, un efecto secundario del impulso hacia la autodefinition estricta del propio medio, es decir, del impulso hacia la abstracción. Por ejemplo, Greenberg entiende que un medio como la pintura habría avanzado hacia la abstracción, no tanto a partir del impulso de alejarse de la figuración, sino a partir del impulso de distinguirse (y “purificarse”) de otros medios específicos, como la escultura, que sentía demasiado cercanos: “[p]ara conquistar su autonomía, la pintura sobre todo tuvo que despojarse de todo lo que pudiese compartir con la escultura, y es en su esfuerzo de hacer esto, y no tanto – repito – en excluir lo representacional o literario, que la pintura se ha tornado abstracta”.<sup>21</sup> Así, en Greenberg, la noción de *abstracción artística* debe entenderse, fundamentalmente, como un ejercicio progresivo de autodefinition de un campo artístico propio o específico. Mientras más puramente definido y circunscrito, más abstracto.

Para nuestro argumento general es fundamental destacar que, en “Pintura Modernista”, Greenberg entiende esta tendencia del modernismo a la autodefinition rigurosa de medios específicos (i.e. su tendencia hacia la abstracción) dentro del proceso progresivo de

20. Cf. OSBORNE, J. *Anywhere or not at all*. Londres: Verso, 2013, p. 71-97. Según Osborne, en su teoría del arte moderno Greenberg habría hecho emerger “la idea de modernismo artístico como el proceso continuo de auto-purificación experimental de medios artísticos” (*Idem., op.cit.*, p.82, traducción mía). Cita original: “the idea of artistic modernism as the ongoing process of the experimental self-purification of artistic mediums”.

21. *Idem.*, 1993d, p.88, cursivas mías, traducción mía. Cita original: “To achieve autonomy, painting had above all to divest itself of everything it might share with sculpture, and it is in its effort to do this, and not so much – I repeat – to exclude the representational or literary, that painting has made itself abstract”

definición de “áreas de competencia” que caracterizaría, genéricamente, a la modernidad. En esta línea, Greenberg refiere a la presión típicamente moderna, sentida desde tiempos de Kant, a fundamentar o justificar prácticas de modo inmanente o a partir de sí mismas: “una justificación más racional comenzó a exigirse de cada actividad social formal”.<sup>22</sup> Su argumento se orienta a establecer una afinidad fuerte entre arte moderno y ciencia: “[q]ue el arte visual debiese confinarse exclusivamente a aquello que es dado en la experiencia visual, sin hacer referencia a nada dado en ningún otro orden de experiencia, es una noción cuya única justificación radica en la consistencia científica”.<sup>23</sup> Y, de modo general, concluye: “[l]o que su convergencia muestra, sin embargo, es el grado profundo en el que el arte Modernista *pertenece a la misma tendencia cultural específica que la ciencia moderna, y esto es de la mayor importancia en tanto hecho histórico*”.<sup>24</sup> Veremos que esto tiene, asimismo, gran importancia para la línea de argumentación de nuestro estudio.

Como último punto, notemos que, en el pasaje de 1960 que citamos de “Pintura Modernista”, Greenberg sustituyó el término “vanguardia”, usado en su ensayo de 1940, por “modernismo”. Para Thierry de Duve, esta sustitución de términos habría sido un acierto. En primer lugar, Duve señala que, pese al cambio de términos, no hay cambio de objeto: “[f]ue a partir de “Pintura Modernista” que Greenberg comenzó a usar sistemáticamente el término ‘modernismo’ para designar lo mismo que antes había llamado por el término

22. *Idem., op.cit.*, p.85, traducción mía. Cita original: “A more rational justification had begun to be demanded of every formal social activity”

23. *Idem., op.cit.*, p.91, traducción mía. Cita original: “That visual art should confine itself exclusively to what is given in visual experience, and make no reference to anything given in any other order of experience, is a notion whose only justification lies in scientific consistency”

24. *Idem., Ibid.*, cursivas mías, traducción mía. Cita original: “What their convergence does show, however, is the profound degree to which Modernist art belongs to the same specific cultural tendency as modern science, and this is of the highest significance as a historical fact”. Así, la fascinación que muchos artistas constructivo-modernistas han sentido por la ciencia, la tecnología y la ingeniería, desde el impresionismo francés hasta el concretismo brasileño de los 50, no sería un acaso. Volveremos sobre esta afinidad, que Greenberg considera de la “mayor importancia en tanto hecho histórico”, hacia el final del capítulo.

‘vanguardia’”.<sup>25</sup> En pintura, se trata de los impresionistas, de Manet, Cézanne, Picasso, Mondrian, del Expresionismo Abstracto; en literatura, de escritores como Mallarmé, Eliot, Pound y Joyce.

En la lista modernista de Greenberg artistas como Marcel Duchamp y André Breton no contaban. Lo que el crítico llamaba, antes de 1960, pintura vanguardista, y luego corrigió como modernismo, no le asignaba un lugar de peso a movimientos como el dadaísmo y el surrealismo; es decir, precisamente a aquellos movimientos que un teórico como Peter Bürger [1974] ha asociado a un concepto más estricto de vanguardia. En definitiva, la teoría de Greenberg habría sido, tanto en 1940 como en 1960, fundamentalmente una teoría del modernismo, es decir, una teoría orientada a la afirmación radical de la autonomía del arte, y, al interior de esta, a la autodefinición de medios específicos. Una lógica ajena a las tendencias anti-arte y de superación del arte en la vida cotidiana (para transformarla), que Bürger vinculó a la vanguardia.<sup>26</sup> Pese a seguir una línea diferente a la de Bürger, Duve también sustenta que Greenberg no habría ofrecido una teoría pertinente para la vanguardia.

[M]ientras vanguardia es un término general que no distingue entre las artes, sólo hay modernismo en pintura o en escultura (o en música, en poesía, etc.), pero no en el arte en general, dado que ‘la esencia del modernismo consiste en el uso de los métodos característicos de una disciplina para criticar la propia disciplina’, y dado que por ‘disciplina’ Greenberg entiende las convenciones de un medio específico. El arte en general no tiene ninguna especificidad<sup>27</sup>

25. DUVE, 2010, p.80, traducción mía. Cita original: “It is with “Modernist Painting” that Greenberg began consistently to employ the term ‘modernism’ for the same thing he formerly designated by the term ‘avant-garde’”.
26. Cf. BÜRGER, P. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Los cuarenta, 2009. Ver especialmente la sección titulada “3. La negación de la autonomía del arte en la vanguardia”, p.67-77.
27. DUVE, *op.cit.*, p.80, traducción mía. Cita original: “where avant-garde is a general term that doesn’t distinguish among the arts, there is only modernism in painting or in sculpture (or in music, in poetry, etc.), but not in art in general, since ‘the essence of modernism lies in the use of the characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself’, and since by ‘discipline’ Greenberg understands the conventions of a specific medium. Art in general has no specificity”

Sígase la línea de Bürger (que reserva el nombre de vanguardia a aquellos movimientos orientados a la superación del arte en la vida cotidiana para transformarla) o la de Duve (según la cual la vanguardia se interrogaría por el problema de la definición del arte *en general* y el modernismo se interrogaría por la definición de medios específicos), gana peso una hipótesis que orienta nuestro estudio: que la teoría y la praxis artística asociada al arte abstracto durante el post-45 (fuese geométrico o informalista) pueden ser, *en principio*, mejor comprendidas en el marco de una teoría del modernismo que en el marco de una teoría de la vanguardia.<sup>28</sup> Tanto en su praxis como en su teoría, una caracterización posible de los modernismos tardíos referiría a un énfasis inédito, casi obsesivo, en el problema de autodefinición rigurosa y técnica de áreas de competencia específicas. Este énfasis y fascinación en problemas de especialización técnica y autocrítica, indica la necesidad de diferenciar este tipo de modernismos del período post-45 de las doctrinas esteticistas del arte por el arte de fines del siglo XIX. Un formalismo como el de Greenberg sería una versión desencantada – casi weberiana – del arte por el arte; una que coquetea con el positivismo y la tecnocracia.

### 2.3. Abstracción artística en Pedrosa

En el final del capítulo anterior destacamos que Arantes y Alambert han advertido sobre la inadecuación de restringir la teoría estética de Pedrosa al tipo de historias “endógenas” del arte moderno asociadas a Greenberg. Tal advertencia parece justa al considerar que la apuesta de Pedrosa por la potencia revolucionaria de la dimensión estética, que supone una transitividad entre arte y vida, no fue algo típico de las teorías tardías del modernismo. Esas teorías, que entendieron el arte abstracto como la fase más avanzada y consistente del arte moderno, se centraron más bien en la autodefinición de medios específicos, dejando caer la pregunta por posibles puntos de transición entre arte y vida. Si bien la teoría de Pedrosa se destaca y diferencia por haber mantenido viva esta pregunta vanguardista heredada del manifiesto Breton-Trotsky, en lo que refiere a sus escritos de los 50,

28. Digo *en principio*, pues veremos que, en el caso de la teoría del modernismo de Pedrosa, esta hipótesis sufrirá un giro inesperado.

considero que el crítico brasileiro incorporó algunos puntos doctrinarios que encontramos asimismo en la teoría de Greenberg. Específicamente, me parece que Pedrosa reproduce la idea de un trayecto teleológico e irreversible hacia la abstracción. Asimismo, entiende la tendencia a la autodefinición rigurosa de un campo artístico, a la especialización de un área de competencia específica, como un valor. En lo que difiere es en la interpretación de la función social y en el potencial emancipatorio que este campo autónomo podría abrir en el espacio social extra-artístico. No obstante, y este será el punto básico que intentaré defender durante esta sección, considero que la noción específica de abstracción artística que se deriva de la teoría de Pedrosa es, en lo esencial, compatible con la de Pedrosa.

Los textos que considero relevantes para sostener este argumento son “Panorama da pintura moderna” [1951] y “Fundamentos da arte abstrata” [1953]. Según Arantes, el primero de estos escritos “abre a década em que Mário Pedrosa mais empenhadamente assumiu a causa da arte abstrata – ou concreta”.<sup>29</sup> Tal como “Hacia un nuevo Laocoon” o “Pintura Modernista” estos textos presentan una historia o panorama del arte moderno como una evolución a la vez anti-figurativa (i.e. crítica de las convenciones ilusionistas) y formalista (i.e. reflexiva en relación a su soporte material) que, por su vez, funciona como justificación y afirmación del movimiento abstracto del período post-45. No obstante, notaremos que los énfasis y la selección de términos e imágenes de Pedrosa orientarán su teoría en direcciones que exceden el registro técnico, purista y desencantado del formalismo de Greenberg.

Como advertencia inicial, Pedrosa opta por presentar su versión del trayecto del arte moderno bajo la imagen, no de una “lógica del modernismo”, sino de una “revolução modernista”. No se trataría apenas de una revolución formal, sino de una “revolução espiritual”; es decir, de una revolución de la sensibilidad y de la conciencia del sujeto moderno que se procesaría en paralelo a grandes transformaciones de orden política, económica y tecnológica.<sup>30</sup> Esquemmatizando

29. ARANTES, 2000, p.19. “Panorama da pintura moderna” fue publicado originalmente por el Ministério de Educação e Saúde, en 1951.

30. PEDROSA, 2000d, p.138. Como mencionamos en el capítulo anterior, para Pedrosa el arte moderno debía ser entendido en el marco histórico de la revolución industrial y de la expansión imperialista del capital.

los momentos artísticos destacados por Pedrosa, la revolución modernista se habría iniciado, *grosso modo*, con el impresionismo. Alcanzaría un impulso más radical con tres pintores posteriores: Cézanne, Gauguin y Van Gogh. Entre estos, Pedrosa destacará principalmente la posición constructivista de Cézanne, quien se habría propuesto “fazer do impressionismo ‘algo de duradouro e sólido como a arte dos museus’”.<sup>31</sup> A partir de estos maestros, dos grandes caminos habrían sido abiertos: una vía expresionista, en la pista de Gauguin y Van Gogh, en la que Pedrosa sitúa tanto a los expresionistas alemanes como a los fauvistas franceses; y una vía constructivista, en la pista de Cézanne, en donde situaría primero el cubismo de Picasso y, más tarde, el arte propiamente abstracto de Kandinsky, Klee y Mondrian. Extrapolando esta bifurcación hacia el período post-1945, la primera vía habría sido continuada por el Expresionismo Abstracto de Nueva York y por el tachismo de París. En lo que refiere a la segunda vía, el principal heredero, según los escritos de Pedrosa de inicios de los 50, sería el concretismo de Max Bill. Y, en tanto continuadores de Bill, el arte concreto que comenzaba a afirmarse en el eje Rio-São Paulo, precisamente durante los años en que estos textos fueron publicados, se inscribía asimismo en el linaje constructivista.

Establecido este esquema básico de dos vías que Pedrosa defendió durante los 50, preguntémosnos por su concepción de arte moderno o modernismo. El crítico inicia “Panorama da pintura moderna” afirmando que el modernismo avanzaría, fundamentalmente, en una dirección anti-naturalista. Se trataría de una emancipación de la “escravidão da imitação da natureza, para tornar independentes os meios do artista”.<sup>32</sup> Considero que, como en Greenberg, Pedrosa entiende anti-ilusionismo y abstraccionismo como dos movimientos que convergen, pero que no serían estrictamente equivalentes. Por una parte, alejamiento y crítica de las convenciones naturalistas, por otra, descubrimiento de un campo puramente pictórico. Sobre el primer movimiento, antinaturalista, estaríamos frente a una actividad de “destrucción” de convenciones ilusionistas heredadas del renacimiento: perspectiva geométrica, espacio tridimensional, volumen a través del sombreado, etc.<sup>33</sup> En paralelo a este impulso de destrucción y crítica

31. *Idem., op.cit.*, p.139.

32. *Idem., op.cit.*, p.145.

33. Cf. *Idem., Ibid.*

de convenções naturalistas, baseadas na imitação de um modelo exterior, o extra-artístico, o pintor se enfrentaria ao problema da legalidade formal própria de seu meio específico. Este seria um processo de “descobrimientos” que definiriam de modo progressivo uma “realidade plástica”, “um mundo independente, puramente pictórico”.<sup>34</sup>

É importante mencionar, assim mesmo, que, tal como Greenberg, Pedrosa entende a conquista da autonomia artística dentro de um processo moderno mais amplo de definição rigorosa de disciplinas, ou áreas de competência, cujo modelo mais puro seria a ciência: “[a] marcha da arte moderna, desde mesmo o impressionismo (...) se vem fazendo num sentido cada vez mais afastado da natureza, *para evoluir num mundo cada vez mais abstrato*; segue ela assim num movimento paralelo ao da ciência”.<sup>35</sup>

Volviendo a “Panorama...”, detengámonos em um importante passeio em el que Pedrosa define a autonomia artística como el descobrimento de la legalidade interna de medios específicos:

Dentro do campo puramente estético de toda essa evolução, a grande conquista, de uma relevância espiritual incomparável, foi a da autonomia completa do fenômeno artístico. No domínio da pintura o fenômeno pode ser concretizado claramente nesse fato: a única realidade física que existe agora para o pintor é o quadro. A superfície plana que deverá cobrir com *pontos, linhas, planos e cor*. O quadro tem suas leis próprias, que é preciso conhecer. É o único universo real para o artista. (...) Ao artista cabia *subordinar-se* àquela ‘nova’ realidade e não à de fora do quadro. Essa verificação foi uma barreira intransponível às veleidades

34. *Idem.*, *Ibid.*

35. *Idem.*, 1996c, p.253, cursivas minhas. Pedrosa trata las relaciones entre arte abstracto y ciencia con más detención en “As relações entre a ciência e a arte” [1953]: “A primeira coisa a salientar quando se aborda este problema é o grau de autonomia a que chegaram as duas disciplinas nos nossos dias (...) Essa autonomia é o traço mais marcante e original da posição que ocupam no conjunto das atividades sociais. Se para a ciência a autonomia vem de mais longe, por um processo bem demorado, para a arte é uma conquista recente, que, podemos datar, *grosso modo*, da revolução impressionista”. El arte abstracto sería el momento culminante en este proceso de autonomización: “A arte abstracta coroa esse longo processo de conquista da autonomia do fenômeno artístico” (*Idem.*, 1996a, p.243-44); “esta arte nova se coloca atualmente diante da ciência como uma espécie de rival, ainda que sem espírito de rivalidade” (*Idem.*, *op.cit.*, p.248).



temperamentais e anárquicas do pintor em derramar-se sobre o quadro, a seu puro arbítrio.<sup>36</sup>

Aquí los paralelos con Greenberg son claros. El movimiento anti-naturalista coincidiría con el movimiento de “subordinación” (el estadounidense lo llamó “rendición”) del artista a la “nueva realidad”, a la legalidad de su bidimensionalidad y de sus cualidades plásticas intrínsecas, esto es, “puntos, líneas, planos, color”. Esta nueva realidad autónoma correspondería al área de competencia específica del pintor, en la cual debe formarse y disciplinarse. Debe tomar conciencia del modo en que puntos, líneas, planos y colores pueden funcionar en una “superficie plana”, y ya no en el modo en que funcionarían según un *modelo exterior* o extrínseco a la pintura, como ocurría en el arte que Pedrosa llama naturalista.<sup>37</sup>

La revolución modernista afecta la conciencia de los artistas sobre sus materiales. Pedrosa se centra, en primer lugar, en el modo en que expresionistas y fauvistas se enfrentaron al color emancipado. De pronto se habrían visto en posesión “dessa máquina de formidável poder explosivo que é a cor pura. Eram como crianças de posse de uma pistola carregada”.<sup>38</sup> A modo de ejemplo, el crítico destaca que el fauvista André Derain comenzó a comparar el color salido de los tubos a “cartuchos de dinamite”.<sup>39</sup> Para Pedrosa, “o protagonista

36. *Idem.*, 2000d, p.154-55, cursivas mías. Podemos encontrar esta línea de argumentación en Pedrosa, muy cercana a la de Greenberg, ya desde los primeros años de su retorno a Brasil. Por ejemplo, en “Ainda a propósito do destino da pintura” [1946], nos dice que la “revolução moderna” “se processa dentro do próprio quadro: a descoberta de que a tela tem mais leis próprias. O pintor tem de respeitar a estrutura do quadro, sua superfície, sua intrínseca bidimensionalidade. O pintor foge do *trompe l’oeil* das ilusões de perspectiva, dos truques do convencionalismo realista. Todas as partes da tela são boas. O pintor se espalha pelo quadro respeitando os seus limites” (*Idem.*, 1995b, p.62).

37. El término “modelo exterior”, recurrente en los textos de Pedrosa de los años 50 y 60, es un préstamo de dos conocidos ensayos de André Breton: “El surrealismo y la pintura” y “Crisis del objeto” In: Breton, A. *Antología* (1913/1966). Buenos Aires: siglo veintiuno editores, 1973. Para el modo en que Pedrosa se apropia de la crítica de Breton al “modelo exterior” ver Pedrosa, 1996b, la sección “Modelo Interior Versus Modelo Exterior”, p.184-186.

38. *Idem.*, 2000d, p.154.

39. *Idem.*, *op.cit.*, p.156.

principal da violência era uma cor ‘não-natural’, audaciosa, agressiva”.<sup>40</sup> De este modo el crítico sugiere una conexión subterránea entre avance en la autodefinition del campo pictórico y liberación de potencias y violencias relacionadas a su material. Pero, a diferencia de Derain, Pedrosa cree necesario ejercer mayor control sobre los materiales desencadenados. En “Fundamentos...”, el crítico comenta: “[e]ra preciso toda a genial autodomação de um Matisse para não perder a cabeça”.<sup>41</sup> El trayecto hacia la abstracción implicaba enfrentar nuevas potencias, violencias e impulsos. Y esto parecía ser un asunto sensible para el crítico.

En textos como “Panorama...” Pedrosa esboza una dialéctica de la abstracción en la que el auténtico artista abstracto, cuyo modelo sería el artista constructivo, tendría que ejercer un nuevo control y crear nuevos órdenes para dar forma a las potencias desencadenadas por la abstracción. En una línea opuesta al expresionismo y al fauvismo, el crítico entiende que “[a] missão do quadro é realizar a ordem, o equilíbrio da pura dinâmica das cores”.<sup>42</sup> Así, según la dialéctica de Pedrosa, un momento de liberación de potencias y destrucción de convenciones sería seguido por un momento de construcción en base a legalidades internas. Kandinsky aparece como un modelo ejemplar para nuestro crítico, pues como artista habría atravesado y superado la fase “da catársis expressionista” (primer momento) para seguir un camino propiamente constructivista (segundo momento): Kandinsky, “para não se perder no caos da cor desencadeada, procurou na escala musical uma base de afinidades e analogias para a nova escala cromática que lhe permitiria dominar esse reino recentemente descoberto”.<sup>43</sup> Un segundo modelo ejemplar será Mondrian, “o jacobino da revolução modernista”, quien habría creado “uma arte inteiramente impessoal, lógica, em que o temperamento e os caprichos do artista não entram”.<sup>44</sup>

En este y otros textos de los 50 resulta claro que Pedrosa quiere entender la abstracción, en su línea más rigurosa y consistente, como una tendencia fundamentalmente anti-personalista. Contra las

40. *Idem.*, *Ibid.*

41. *Idem.*, 1996c, p.255.

42. *Idem.*, 2000d, p.159.

43. *Idem.*, 1996c, p.256.

44. *Idem.*, *Ibid.*

figuras de la persona, contra el histrionismo. El movimiento expresionista, que exaltaría “a personalidade do artista”<sup>45</sup>, sería problemático porque intentaría mantener la categoría de individuo liberal en un campo autónomo que tendría otra legalidad: la objetividad compartida del plano pictórico. El artista abstracto debería subordinar sus impulsos individualistas a este campo de trabajo común y especializado. Dice Pedrosa: “[a]s leis irrevogáveis do fenômeno cromático impõem, no entanto, um limite às experiências egocêntricas dos expressionistas ao pé da letra”.<sup>46</sup> El artista debe “subordinar-se” a la nueva realidad, pues sus leyes “não se amoldam ao mero capricho do artista”.<sup>47</sup> Una y otra vez notamos el mismo énfasis: la abstracción artística contra el capricho personalista.

Para dar mayor contundencia a su posición, Pedrosa cita al crítico alemán A. Behne, quien le permite avanzar en una interpretación colectivista de la abstracción:

A. Behne (...) fazia em 1925 esta verificação simples, mas de enormes consequências: ‘So pode dominar a cor quem dominar suas leis’. Mas, ‘com estas leis só pode trabalhar quem dominar-se a si mesmo’. Na infinita interpretação de todas as cores e nas suas variações sem fim, elas se nos apresentam como um coeso organismo social no qual não existem seres à parte ou isolados<sup>48</sup>

El artista abstracto tomaría conciencia de la incompatibilidad entre la legalidad de su campo y prácticas artísticas basadas en figuras de la persona o del objeto: “Em face dessa irredutível ordem interna cromática nas suas inevitáveis relações recíprocas, o problema da reprodução de qualquer forma particular de um objeto ou sujeito torna-se delicado”.<sup>49</sup> En “Fundamentos...”, Pedrosa ofrece una variación interesante de esta línea de argumentación: “[o] objeto tem a sua cor local, mas esse privilégio é desconhecido na sociedade fechada do quadro, onde reina a ordem cromática formada pelas cores puras ou independentes dos antigos suportes figurativos”. Y remata: “[e]stas [as cores], desencadeadas, não se curvam mais ao simples

45. *Idem.*, 2000d, p.158

46. *Idem.*, *op.cit.*, p.158.

47. *Idem.*, *op.cit.*, p.160.

48. *Idem.*, *op.cit.*, p.159.

49. *Idem.*, *ibid.*

capricho ou às veleidades representativas do artista”.<sup>50</sup> Leyendo entre líneas, y tomando en consideración el registro político del vocabulario, comenzamos a percibir la dirección anti-tradicionalista en que Pedrosa orienta el filo crítico que podría tener la abstracción geométrica en un país como Brasil. Algo que podríamos llamar el *jacobinismo* de su teoría de la abstracción. La selección de términos es elocuente: en su “antiguo soporte figurativo” el objeto tiene “cor local”, pero ese “privilegio” no será reconocido en la “sociedad fechada do quadro”. Aquí lo exterior al arte, la realidad convencional o “antiguo soporte figurativo”, es entendido como una especie de Antiguo Régimen cuyos derechos ya no regirían al interior de un plano legislado por la abstracción artística, la fase más radical e intransigente de la “revolución modernista”. El plano sería un espacio en el que resultaría posible redefinir relaciones sociales. Si, en un arte naturalista, “a realidade fenomenológica palpitante da cor cede o lugar à *realidade convencional*”<sup>51</sup>, en el arte abstracto que defiende Pedrosa es la realidad convencional la que tendría que *curvarse* ante las potencias y rigores de la autonomía artística moderna.

Como venimos argumentando, en su presentación general del modernismo destinada a un público local, Pedrosa consideró fundamental distinguir claramente entre tendencias expresionistas y tendencias propiamente constructivas: “[n]a sucessão vertiginosa dos ‘ismos’ da revolução modernista só hoje podemos verificar que são todas variações entre as duas tendências fundamentais, a expressionista e a construtiva”.<sup>52</sup> Esta distinción no sería apenas entre estilos históricos, sino que implicaría modos diferentes de interpretar la revolución modernista. Como sabemos, Pedrosa defendió enfáticamente la vía constructiva. Ahora, a partir de lo que hemos presentado, estamos en condiciones de definir con más claridad el modo en que entendía esta vía constructivista. Para Pedrosa un arte propiamente constructivista sería aquel que intenta dar continuidad a la aspiración de Cézanne en relación a los hallazgos del impresionismo: “fazer do impressionismo ‘algo de duradouro e sólido como a arte dos museus’”.<sup>53</sup> Esta orientación servirá en la teoría de Pedrosa como principio general de

50. *Idem.*, 1996b, p.255.

51. *Idem.*, *op.cit.*, p.256, cursivas mías.

52. *Idem.*, 2000d, p.159.

53. *Idem.*, *op.cit.*, p.139.

las estéticas constructivo-modernistas: “fazer *da nova arte* uma coisa sólida como a arte dos museus”.<sup>54</sup> O bien, hacer de las potencias liberadas por el arte moderno algo sólido *como* el arte de los museos. Ese “como” es también importante, pues implica que aquello que se construye no necesariamente tendría que terminar en el espacio del museo. Podría terminar, asimismo, fuera del espacio artístico.

Sintetizando: la abstracción geométrico-constructiva que Pedrosa defendería en Brasil durante los 50 sería aquella tendencia que busca organizar en formas fuertes o sólidas, pero a la vez racionales y equilibradas, cualidades intrínsecas liberadas en el trayecto modernista hacia la abstracción. Este trayecto, por su vez, destruye y critica convenciones y tradiciones externas al plano artístico. Destruye y critica aquello que en el Brasil de la época podía entenderse como “realidad convencional” o, simplemente, como vida cotidiana. Y, entre las convenciones exteriores que deberían ser abolidas por el arte abstracto, Pedrosa se preocupó de enfatizar, una y otra vez, el problema de un personalismo excesivo, de la afirmación unilateral de la persona.

En su opinión, la afirmación excesiva de la persona que caracterizó la línea expresionista de la abstracción habría sido continuada por el informalismo de Nueva York y París. A lo largo de los 50, podemos entender que Pedrosa se opuso con radicalidad a un informalismo abstracto en Brasil, no porque no tuviese relación con su cultura, sino, al contrario, porque creía que esta tendencia tendría una función afirmativa y conservadora “num país como o nosso de individualistas amorfos”.<sup>55</sup> El término con el que Pedrosa refería a esta falta de forma, a nivel de la persona, era *eclecticismo*. Y lo consideraba un mal particularmente acentuado en el ambiente brasileiro y en sus capas sociales dominantes.<sup>56</sup>

54. *Idem., op.cit.*, p.161, cursivas mías. Aquí, Pedrosa ha sustituido impresionismo por nueva arte en general. En otro texto de la época, “Cézanne, o revolucionário conservador” [1950], la interpretación de la frase de Cézanne como un principio general para el constructivismo resulta más evidente: “Resumindo sua obra em termos precisos, e melhor do que ninguém, assim a definiu: ‘Quis fazer do impressionismo alguma coisa de sólido e durável, como a arte dos museus’. *Quer dizer, a arte dos grandes construtores*” (*Idem.*, 2000c, p.120, cursivas mías).

55. *Idem.*, 2004c, p.245.

56. Para la definición más notable de este término por parte del crítico ver PEDROSA, M. “O ponto de vista do crítico” [1957]. In: *Política das Artes. Textos Escolhidos I*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1995. Por su parte, Luiz

El crítico brasileiro cierra su “Panorama...” elaborando una línea más cercana a las vanguardias, argumentando que la orientación más profunda de la revolución modernista apuntaría, no a la definición cada vez más rigurosa de sus diferentes medios específicos sino a la transformación de la vida cotidiana. No obstante, para definir esta línea del argumento de Pedrosa, debemos detenernos, una última vez, en el problema del descubrimiento progresivo de cualidades intrínsecas del medio pictórico. Pues, para Pedrosa, el modelo para expandir las potencias de la revolución modernista hacia el afuera serían los planos estrictamente autónomos del arte, cuya versión más radical sería la abstracción.

Así como el expresionismo y el fauvismo se enfrentaron a la emancipación del color, el cubismo de Picasso y Braque habría hecho lo mismo con la liberación de planos y líneas. Esta liberación habría tenido lugar en el marco de una reflexión radical sobre la bidimensionalidad del plano de la tela. Para los cubistas, “[o] ‘x’ de questão é agora o espaço”.<sup>57</sup> Entendieron que “[o] plano do quadro (...) rechaça a ilusão perspectiva clássica e obriga as relações formais a comportarem-se de determinada maneira”.<sup>58</sup> Para responder a las exigencias de la bidimensionalidad iniciaron una “decomposição de volumes em planos inter-relacionados, por vezes transparentes”.<sup>59</sup> Es decir, para componer en una superficie plana, entendieron que debían abandonar la ilusión del volumen y contraponer planos contra planos, líneas contra líneas. Estas cualidades y estos procedimientos ya no estarían subordinadas a concepciones de espacio fundamentadas en un modelo exterior o extra-artístico.

Con el cubismo, el arte moderno habría llegado a “criar um novo espaço, imaginado, na realidade bidimensional do quadro”.<sup>60</sup> Para

Martins ha interpretado la formación de una línea de abstracción geométrica en Brasil como antídoto a los rasgos de eclecticismo y volubilidad que caracterizan la vida cultural no apenas en Brasil sino, de modo general, en los países periféricos. Cf. MARTINS, L. “A Nova Figuração como negação”. In: *Ars*. Vol.4, nº 8, dezembro, 2006, p.61.

57. PEDROSA, 2000d, p.164.

58. *Idem.*, *op.cit.*, p.166

59. *Idem.*, *Ibid.*

60. *Idem.*, *op.cit.*, p.169.

Pedrosa este fue un momento clave de la revolución modernista: la creación inédita de un espacio puramente “conceitual”. Con esto el crítico quería indicar que, en este tipo de espacio, “marcado apenas pelos ritmos, as modulações, as oposições de cores e as interseções de planos, a fatalidade bidimensional conduz a imaginação à *idéia de projeções, de vibrações e de sucessão. O espaço novo é uma sugestão dinâmica*”.<sup>61</sup> Es decir, en el tipo de espacio inaugurado por el cubismo lo que comienza a primar es una lógica de “sugestiones”: un espacio que “sugiere” y “proyecta” relaciones, dinamismos o movimientos. En este sentido, según Pedrosa, no habría sido Picasso, sino Mondrian quien habría llevado esta noción de espacio proyectivo o expansivo a sus conclusiones más radicales.<sup>62</sup>

No querría entrar en una interrogación más detallada de esta elaboración de Pedrosa. Aquí basta con indicar el modo en que el crítico intenta asociar la concepción de un nuevo espacio a un impulso del arte abstracto hacia fuera de sí mismo. Pero que, dialécticamente, deriva de una orientación radicalmente centrípeta, es decir, volcada hacia su propio campo o soporte de trabajo. Dice Pedrosa: “[e]l artista descubre então o que o público já presentira – *o poder de expansão da concepção visual moderna*”.<sup>63</sup> Y agrega, “[a]liás, artistas e teóricos eminentes do movimento modernista, na presença dessa evolução interna, começaram a crer que certos meios plásticos libertados, como a luz e a cor, haviam ultrapassado os próprios limites da pintura”.<sup>64</sup> Así, hacia el final de su presentación de la revolución modernista, Pedrosa apunta hacia un movimiento que trascendería los límites de una teoría de medio específico, *pero que, a la vez, la presupone*. El impulso expansivo se tornaría más evidente en la medida en que el artista ha conquistado las potencias ligadas a la especificidad de su medio. Podríamos decir que, en Pedrosa, el impulso hacia afuera presupone un modernismo de medio específico. Esta es una posición singular, que no encontraremos en Greenberg.

No obstante, Greenberg también percibió los impulsos centrífugos que habitaban sus planos bidimensionales. Llamó esta tendencia *far-outness*. Pero, a diferencia de Pedrosa, el estadounidense la

61. *Idem.*, 1996c, p.258, cursivas mías.

62. *Cf. Idem.*, *ibid.*

63. *Idem.*, *ibid.*, cursivas mías.

64. *Idem.*, *op.cit.*, p.260.

combatió a lo largo de los 40 y 50, y cuando, en los 60, notó que se tornaba dominante, tomó posición por aquellos artistas que se orientaron a conservar el plano bidimensional y autónomo de la pintura.<sup>65</sup> Pedrosa, al contrario, ya a inicios de los 50 entendió este impulso hacia afuera como expresión de la promesa revolucionaria del arte moderno. El crítico cierra su “Panorama” volviendo sobre la relación entre autonomía artística y revolución, entre arte moderno y praxis cotidiana. Para ello, cita con aprobación a Moholy-Nagy, ex-Bauhaus, quien concibe el arte moderno como “um programa de preparação indireta e gigantesca para remoldar (...) modos de percepção e de sentir, e para conduzir a novas maneiras de viver”.<sup>66</sup> Así, en 1951, Pedrosa defendía una autonomía artística rigurosa que sería compatible con una función social mayor: la de una revolución de los sentidos y de la conciencia, orientada, en última instancia, hacia una transformación de la praxis cotidiana.

A diferencia de Greenberg, Pedrosa no defendió la idea de una separación o disyunción absoluta entre arte y vida. Incluso en su fase de defensa más jacobina de un arte rigurosamente abstracto (i.e., durante la década de 50), lo que el crítico promovía era una transividad entre este y la praxis cotidiana. Esto explicaría por qué, a diferencia de Greenberg, Pedrosa no sea recordado en el eje Rio-São Paulo como un formalista. Antes, suele ser recordado como el creador de un principio sorprendente, una consigna o fórmula cuyas afinidades principales apuntan hacia la tradición de la vanguardia: “exercício experimental da liberdade”.<sup>67</sup>

65. Discutiremos la tendencia hacia una salida del cuadro en el Capítulo 4. Para la noción de *far-outness* de Greenberg ver GREENBERG, C. “Recentness of Sculpture” [1967]. In: *The Collected Essays and Criticism. Volume 4. Modernism with a Vengeance. 1957-1969*. Ed. John O’Brian. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

66. *Apud.* PEDROSA, 2000d, p.175.

67. Resulta curioso que esta fórmula, “ejercicio experimental de la libertad”, tan recordada y repetida por críticos y artistas que rodearon a Pedrosa en los 50 y 60, no aparezca con frecuencia en sus escritos. Hasta donde conozco, no existe ningún artículo cuyo asunto principal sea este principio central de su teoría del modernismo, o bien, de su teoría de la “revolução modernista”. Al respecto, destaco la siguiente anécdota de Aracy Amaral: “O Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles me pediu, há cerca de um ano, que localizasse a expressão de Mário sobre ‘a arte como exercício experimental da liberdade’ (...) e não houve meio de encontrar, na ocasião, o texto onde constava



Concluyendo nuestro comentario sobre la teoría del modernismo defendida por Pedrosa durante el post-45, podríamos sugerir que, en ella, la noción de “exercício experimental da liberdade” vino a situarse en un lugar que, a fines de los 30, había quedado indeterminado en la escena originaria del modernismo tardío (Nueva York). En ese punto nebuloso que, según el Manifiesto Breton-Trotsky, permitiría sostener, a la vez, un arte radicalmente autónomo y una praxis social transformadora. Ejercicio experimental de la libertad sería una práctica *inespecífica*, en el sentido de que puede ser ensayada tanto en los planos autónomos del arte moderno (al interior de sus medios “específicos”) como en el espacio heterónimo y heterogéneo de la vida cotidiana. Considero que esta noción es una contribución notable del crítico brasileiro dentro del marco internacional del modernismo tardío: a la vez que conserva una diferenciación marcada entre arte y vida (un presupuesto básico del modernismo), defiende la posibilidad de sostener, en paralelo, un ejercicio de pasajes entre una y otra esfera. Pedrosa, como teórico, crítico y actor cultural, se orientó a pensar y proponer puntos de transición o modulación entre abstracción artística y praxis cotidiana en Brasil.<sup>68</sup> Su teoría del modernismo, a la vez que afirma la autonomía radical del arte moderno, reflexiona sobre pasajes posibles entre arte y vida. Esto parece suponer una zona de intersección entre teoría del modernismo y teoría de la vanguardia. Creemos que el principio de Pedrosa de un “ejercicio experimental de la libertad” contaría como un desarrollo

tal expressão” (AMARAL, 2001, p.54). Por mi parte tampoco sabría indicar en qué texto aparece por primera vez. En mis últimas revisiones de sus escritos he reencontrado esta fórmula en textos tardíos como “O ‘Bicho-de-seda’ na Produção em Massa” [1967], “A Bienal de Cá para Lá” [1970] y “Variações sem tema ou a arte da retaguarda” [1978] reunidos In: PEDROSA, M. *Política das Artes. Textos Escolhidos I*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995, p.134; 283; 346. Cada vez que esta fórmula aparece es como si el crítico la retomase, como si siempre ya hubiese sido mencionada en algún texto, conferencia o debate anterior.

68. Considero que es en base a esta noción fulcral de la teoría de Pedrosa, una noción que apunta hacia las modulaciones entre arte y vida, que un artista formado en su círculo, como Hélio Oiticica, podría afirmar en 1970: “Não existe ‘arte experimental’, mas o *experimental*, que não só assume a ideia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes: é algo que propõe transformações no compartimento-contexto” (OITICICA, 2011, p.165).

singular y novedoso dentro de las teorías tardías del modernismo, uno que escapa a las doctrinas del formalismo.

## 2.4. Notas metodológicas I.

### Abstracción artística y abstracción expandida

Habiendo considerado una diferencia de orientación básica entre las teorías del arte moderno de Pedrosa y Greenberg, nos interesa destacar que existe una clara convergencia en lo que refiere a la noción de abstracción artística que ambos defendieron, de modo claro, hasta fines de los 50. Es importante clarificar esta noción, pues, a lo largo de nuestro estudio, abstracción artística significará, esencialmente, lo que significó para Greenberg y Pedrosa. Esta es la noción específica de abstracción *artística* sobre la cual hemos estado trabajando.

En un primer nivel, cercano al sentido común, abstracción querría decir simplemente no figurativo. Esto no es falso, pero es impreciso. Como hemos propuesto en nuestro comentario de los textos, la abstracción artística resulta conceptualmente diferenciable del esfuerzo deliberado de alejarse de la figuración y de la ilusión. Considero que, en las teorías de Greenberg y Pedrosa, anti-figuración y anti-ilusionismo serían más bien un efecto secundario, algo que ocurre cuando artistas se orientan a componer, de modo cada vez más radical y reflexivo, en base a la legalidad formal de sus medios específicos. Lo fundamental, para la noción de abstracción artística que nos interesa aquí, es la insistencia reflexiva en el propio soporte o medio específico.

Al respecto, resulta de interés recuperar una definición provocadora de Rosalind Krauss, quien ha definido este impulso abstracto como una obsesión modernista: “[l]a pulsión de realizar siempre un circuito de retorno hacia la base del medio artístico, de retorno al soporte, de retorno a las condiciones objetivas del emprendimiento, *es una obsesión modernista*”.<sup>69</sup> Este impulso formalista, que insiste reflexivamente en los procedimientos y convenciones mínimas del medio específico en el que un artista trabaja, sería el impulso básico de

69. KRAUSS, 1994, p.48, cursivas mías, traducción mía. Cita original: “This drive always to perform a relay back to the base of the artistic medium, back to the support, back to the objective conditions of the enterprise, is a modernist obsession”

la abstracción artística, y que, como sugiere la definición de Krauss, habría adquirido cierto carácter obsesivo. Un impulso que puede tornarse ciego, rígido, dogmático.

Hasta aquí podemos cerrar nuestra primera definición de abstracción artística, una definición en la que abstracción equivaldría a la tendencia y al proceso de autodefinition y autoconocimiento de las cualidades intrínsecas o legalidad interna de un medio específico del arte. Un proceso que, de acuerdo a las teorías tardías del arte moderno que aquí hemos comentado, coincidiría con una crítica y con una eventual expulsión de aquellas convenciones que, como la figuración y la ilusión, revelarían ser ajenas a la legalidad formal del soporte. Esta es la noción estricta, e históricamente específica, de abstracción artística que nos interesa mantener en este estudio.

\*\*\*

En relación a las bases del concepto de abstracción, el filósofo Peter Osborne indica que, en su raíz latina, *abstrahere* significa “substraer o retirar (algo de otra cosa)”.<sup>70</sup> “De allí” – continúa Osborne – “su negatividad epistemológica inherente, al menos en tanto que una ‘unidad original’ es la medida implícita del conocimiento y experiencia auténticas”.<sup>71</sup> El ejercicio de la abstracción rompería esta unidad original al sustraer algo, por ejemplo una disciplina o práctica, de una totalidad mayor, impidiendo o dificultando una “experiencia auténtica”. Sigamos o no la hipótesis romántica de presuponer una organicidad perdida – y muchos grandes críticos del modernismo la siguieron (o tuvieron dificultades en abandonarla) –, como mínimo, podemos sugerir que el proceso de abstracción implica cierta experiencia de alienación, de separación y aislamiento respecto a totalidades mayores. Y, en tal proceso típicamente moderno, podemos experimentar tanto restricciones como nuevas potencias.

70. OSBORNE, 2004, p.22, traducción mía. Cita original expandida: “In its root form, the Latin *abstrahere*, to abstract means ‘to draw away or remove (something from something else)’

71. *Idem.*, *Ibid.*, traducción mía. Cita original: “hence its inherent epistemological negativity, at least in so far as ‘original unity’ is the implicit measure of authentic knowledge and experience”

Para cerrar estas primeras notas metodológicas quiero presentar una línea más especulativa, no desarrollada por las teorías tardías del modernismo aquí comentadas, referida a la posibilidad de pensar en una noción más amplia o genérica de la abstracción moderna. Con tal objetivo, comencemos por considerar con mayor atención el término extra-artístico que Greenberg escogió para sus definiciones de abstracción artística: la noción de un *área de competencia*. Un artista abstracto definirá con cada vez más precisión el área de competencia en la que trabaja. Pero también lo hará un burócrata, un académico, un médico especialista y un científico. La frase escogida por Greenberg, con sus acentos weberianos y positivistas, bastante alejados del esteticismo del que se le suele acusar, nos conduce a reflexionar sobre el parentesco de la vía del arte moderno hacia la abstracción con procesos más genéricos de especialización técnica, autonomización de esferas y sistemas que caracterizan a las sociedades modernas. Como sugirió Greenberg en 1960, el modernismo no menos que cualquier otra disciplina o campo de competencia moderno, estuvo sujeto a presiones de autolegitimación y de autocrítica.<sup>72</sup>

Intentando ampliar nuestra aproximación a la abstracción, y manteniendo este término extra-artístico de Greenberg, podríamos sugerir que abstracción moderna referiría, *genéricamente*, a la definición estricta de sistemas o “áreas de competencia” que se diferencian, substraen o aíslan de una totalidad mayor. Si una perspectiva genérica como esta fuese pertinente, implicaría que el proceso de autodefinición rigurosa de un medio artístico específico sería apenas uno de los modos en que problemas relacionados a la abstracción moderna (genérica), es decir, a sistemas cerrados o con tendencia al cierre, y escindidos o diferenciados de totalidades mayores, pueden presentarse al interior de la práctica artística.

Para elaborar con mayor precisión la distinción que aquí estamos proponiendo entre una definición estricta de abstracción artística y

72. Recupero aquí, una vez más, la cita relevante: “Lo que su convergencia muestra, sin embargo, es el grado profundo en el que el arte modernista pertenece a la misma tendencia cultural específica que la ciencia moderna, y esto es de la mayor importancia en tanto hecho histórico” (GREENBERG, 1993d, p.91, cursivas mías, traducción mía). Cita original: “What their convergence does show, however, is the profound degree to which Modernist art belongs to the same specific cultural tendency as modern science, and this is of the highest significance as a historical fact”

una definición genérica de abstracción moderna, detengámonos en un pasaje de la prosa cubista ensayada por Gertrude Stein en sus *Tender Buttons* [1914].

A METHOD OF A CLOAK

A single climb to a line, a straight exchange to a cane, a desperate adventure and courage and a clock, all this which is a system, which has a feeling, which has resignation and success and, all makes an attractive black silver.<sup>73</sup>

Si bien este pasaje se titula “El método de una capa” rápidamente percibimos que no pretende ser una descripción del método de una capa. Tal objeto cotidiano sirve apenas de orientación vaga para leer esta prosa. Pues, ¿qué podría ser el “método” de una capa [cloak]? ¿no haría más sentido referir al método o mecanismo de un reloj [clock]? La homofonía activa una ambigüedad estimulante e ingeniosa. Tanto la idea de opacidad, de algo encubierto (el mecanismo básico de una capa), como la de método y sistema (el de un reloj) parecen pertinentes al sentido general de esta pequeña pieza en prosa, a la vez opaca y saturada de repeticiones o recurrencias. Pese a ser inciertas, esta extraña prosa parece tener leyes propias, que nos mueven hacia la reflexividad formal. En este pasaje, y en *Tender Buttons* en general, Stein parece procesar de modo complejo y oblicuo la relación entre forma artística, sistemas, métodos y vida cotidiana. ¿A qué sistemas y métodos refiere esta prosa?

Comencemos por sugerir que, como en el cubismo de Picasso, objetos cotidianos – p.ej. una capa, un reloj, una guitarra, una copa, una mesa, una silla – se tornan puntos de partida o de referencia para revelar dinamismos formales inmanentes al propio medio. Al darnos cuenta de que, para entender este pasaje, un modelo exterior y cotidiano (una capa) no nos sirve de orientación suficiente, al menos no

73. STEIN, 2014, p.15. Una traducción literal, que no reproduce las aliteraciones y rimas del original, sin duda esenciales, sería la siguiente: “EL MÉTODO DE UNA CAPA / Una simple escalada a una línea, un cambio directo a un caño, una aventura desesperada y coraje y un reloj, todo esto que es un sistema, que tiene una sensación, que tiene resignación y éxito y, todo hace una atractiva platería negra”. Entre otras cosas, esta traducción pierde la homofonía entre *cloak* y *clock*, sin la cual se pierde buena parte del juego semántico de esta pequeña pieza en prosa.

de modo estable o consistente, tendemos a concentrar nuestra atención sobre el medio verbal, que presenta intrincados juegos formales. En la prosa de Stein, el ritmo paratáctico de la frase, el uso de rimas y aliteraciones, parecen imponer su legalidad sobre la orientación más convencional de la prosa a estructurarse en base a la continuidad de una ideación, de una descripción o de una narración. El peso del impulso centrípeto sobre el propio medio parece minar o abortar convenciones básicas de la prosa.

Hasta aquí Stein estaría dentro del esquema de la abstracción artística presentado por Greenberg y Pedrosa: a la vez que mina o critica las convenciones mínimas de continuidad y figuración de la prosa (su ilusionismo), avanza en la definición y descubrimiento de las cualidades intrínsecas del medio verbal. No obstante, conserva en un estado paradójico las convenciones mínimas de la prosa: i.e. su carácter lineal o consecutivo (minado en este caso por la parataxis pesada) y su relación mínima con el afuera, con la vida cotidiana (al evocar, vía figuración, objetos prosaicos como una capa o a un reloj). Estas convenciones mínimas están siendo criticadas o atacadas, pero no son completamente abolidas. Pues, sin ellas, dejaríamos de experimentar estos textos como prosa. Y, si bien juegan al límite, los textos de *Tender Buttons* aún pueden ser leídos como prosa.<sup>74</sup> Este movimiento greenbergiano, que, a la vez, critica las convenciones básicas de la prosa (conservando un mínimo indispensable) y se orienta de modo radical al descubrimiento de la legalidad formal del soporte verbal, está muy cerca de nuestra definición estricta de abstracción artística.

No obstante, al tematizar semánticamente el problema de sistemas y métodos cerrados – sean los de una capa, el de un reloj o el de la propia prosa enrarecida de *Tender Buttons* – esta prosa literaria dirige la atención del/de la lector/a, de modo más genérico, a las relaciones posibles entre forma artística y sistema. Realizando una primera propuesta, podríamos decir que un arte que insiste en la pregunta por la relación entre abstracción artística, sistemas modernos y vida cotidiana, ya no funcionaría exactamente dentro del programa de la abstracción artística. Este arte confrontaría problemas derivados de la abstracción moderna, no apenas por la vía de un dominio estricto

74. Volveremos sobre esta modalidad enigmática de la prosa literaria, una que juega al límite con sus convenciones mínimas, cuando, en los capítulos 6 y 7, nos detengamos en *Galáxias* de Haroldo de Campos.

y riguroso de su propio soporte material. En obras como *Tender Buttons*, no se trataría exclusivamente de una reflexividad obsesiva sobre el propio soporte verbal (aun cuando este impulso aparezca de modo intenso). La práctica artística puede dirigirse, asimismo, y al mismo tiempo, a interrogar la legalidad propia de otros sistemas abstractos o cerrados – como el mecanismo de una capa o de un reloj. Procesaría problemas relacionados a lo que en este estudio comenzaremos a llamar *abstracción expandida*.

Con esta noción especulativa queremos enfatizar la relevancia de un arte y de un programa crítico orientado a reflexionar sobre la relación entre abstracción artística, abstracción moderna y vida cotidiana. En un campo expandido de la abstracción, interesan artistas y obras que muestran una atención fina a regularidades y recurrencias relacionadas a sistemas modernos frecuentemente enigmáticos y opacos. Artistas que exhiben una hipersensibilidad a sistemas modernos y a campos de competencia. Me parece claro que estamos frente a una de estas artistas cuando Gertrude Stein, en el pequeño texto que comentamos, es capaz de sintetizar la compleja noción de sistema diciendo que sería, simplemente, algo “que tiene una sensación [*feeling*], que tiene resignación y éxito”. Asimismo, podemos reconocer este tipo de hipersensibilidad cuando un escritor como Haroldo de Campos [1957] advierte a los/as lectores/as de la nueva poesía concreta que “[s]aber ver e ouvir estruturas será pois a chave para a compreensão de um poema concreto”.<sup>75</sup>

En relación a esta hipersensibilidad a la abstracción moderna, y volviendo a la definición de sistema de Gertrude Stein (“todo lo que es un sistema, que tiene una sensación [*feeling*] sentimiento, que tiene resignación y éxito”), resulta interesante indicar que, en inglés, *feeling* refiere tanto a sentimientos como a la noción de sentir o de sensación. Para artistas como Stein y Haroldo de Campos, sistemas abstractos serían algo que puede ser sentido estéticamente, algo que tiene o produce una sensación. Algo que, en palabras del autor brasileño, puede ser *visto* y *oído*. *Feeler* significa antena, es decir, algo con lo que es posible tantear un terreno o campo de un modo más bien conjetural o tentativo. Una modalidad táctil de descubrir regularidades y repeticiones, potencias y límites, una que exige paciencia, tolerancia a la incertidumbre y a la desorientación. Tal vez, en este

75. CAMPOS, 2014e, p.118.

campo expandido de la abstracción, ser capaz de sostener una *sensación de sistema*, muchas veces vaga o difusa, pero que permite explorar, al interior de la vida cotidiana moderna, sistemas opacos y enigmáticos, sea más urgente y productivo que aquella orientación a definir de modo estricto y riguroso la legalidad interna de medios artísticos específicos, estrictamente cerrados, que caracterizó las teorías tardías del modernismo durante los 50.

No obstante, insistamos en lo siguiente: este tipo de sensibilidades o hipersensibilidades a la abstracción moderna, practicadas en áreas expandidas como la vida cotidiana, difícilmente habrían resultado posibles o definibles sin un ciclo histórico en el que el arte moderno y su teoría se centró de modo muy estricto en la autodefinition de sus medios específicos. Un ciclo en el que dominó una tendencia o impulso formalista. El arte abstracto formó sensibilidades propias de un sujeto especializado; uno que ya ha pasado por la experiencia de “éxitos y resignaciones” de una especialización moderna. En este sentido, el ciclo más estricto y ortodoxo de la abstracción artística puede ser entendido como parte importante de la formación de una sensibilidad con potencial crítico para procesar el tipo de presiones ejercidas por sistemas abstractos sobre la vida cotidiana. Sujetos capaces de ver y oír estructuras, sistemas y métodos; de entenderlos, clarificarlos, revelarlos en la forma artística, tornándolos, de este modo, susceptibles de crítica y transformación. En la Segunda Parte de este estudio llamaremos *semi-abstracción* o *abstracción expandida* al cruce entre abstracción artística, abstracción moderna y vida cotidiana. Este cruce, que nos parece del mayor interés, ya resulta perceptible, de modo incipiente, en la prosa cubista de Stein. No obstante, propondremos que, como momento histórico-artístico, la *semi-abstracción* sólo se tornará una tendencia más clara, y colectiva, a partir de los años 60.

## 2.5. Notas metodológicas II. Un formalismo entrecruzado

Dado que, a lo largo de este estudio, estaremos centrados en debates y obras relacionadas a la abstracción artística, nos parece importante detenernos en definir y presentar nuestra posición respecto a las tendencias formalistas y a los puntos doctrinarios propias de las teorías del modernismo del post-45. En estas notas metodológicas,



nos referiremos con mayor precisión a la acusación de formalismo que pesa sobre buena parte de las obras y teorías tardomodernistas. Decir *formalismo*, o caracterizar una idea o tendencia como formalista, ¿es necesariamente una acusación? ¿Qué habría de interesante o rescatable en la intensa tendencia formalista que caracterizó a la teoría y praxis artística del modernismo tardío?

Como es sabido, la acusación de formalismo ha pesado principalmente sobre Clement Greenberg, quien nos servirá nuevamente de base para orientar nuestra línea de argumentación. Según Thierry de Duve, en las últimas décadas no han sido pocos quienes se han inclinado por lanzar la teoría de Greenberg “a los perros”.<sup>76</sup> Esta es también la impresión de Rodrigo Naves, quien ha afirmado que Greenberg, junto a Roger Fry, “se tornaram os dois anticristos do pensamento ‘contemporâneo’”; y que “formalismo”, en la boca de muchos críticos contemporáneos o posmodernos, se habría transformado en un “palavrão”.<sup>77</sup> Para muchos de estos críticos la teoría de Greenberg se basaría en un formalismo dogmático, ideológico, positivista, elitista y puritano.<sup>78</sup>

76. DUVE, 2010, p.44. Duve llega a esta frase al preguntarse por qué, en las últimas décadas, un crítico tan atento a la forma como Theodor Adorno se ha tornado un maestro de la teoría del modernismo mientras que un crítico como Greenberg ha caído en desgracia: “Las diferencias, que son de cualquier modo enormes, provienen en gran parte del hecho de que Adorno es un filósofo – educado en Alemania y por lo tanto esencialmente un hegeliano – mientras que Greenberg es un autodidacta americano, de carácter empirista y pragmático al punto de que ni llegó a acercarse a la filosofía. Pero estas diferencias no explican por qué Adorno sigue siendo una referencia para algunos, mientras que Greenberg es lanzado a los perros” (*Idem., Ibid.*, traducción mía). Cita original: “The differences, which nonetheless are major, stem to a large degree from the fact that Adorno is a philosopher – educated in Germany and therefore essentially a Hegelian – while Greenberg is an American autodidact, empiricist by character and pragmatist to the extent that he came anywhere near philosophy. But these differences do not explain that Adorno remains a reference for some, while Greenberg is thrown to the dogs”

77. NAVES, 2007g, p.206.

78. Limitándonos a la bibliografía revisada en este estudio, encontraremos versiones de un rechazo fuerte a la teoría del modernismo de Greenberg en críticos del peso de Hal Foster (1996), Rosalind Krauss (1994) y Fredric Jameson (2012). En el contexto de la crítica brasilera, Luiz Martins (2000) ha revisado la producción constructivo-modernista del post-45 explícitamente contra el tipo de formalismo practicado por Greenberg. Como contrapunto, es

Para definir nuestra propia posición respecto a la dimensión formalista de la teoría y praxis del modernismo tardío quisiera, apuntando en otra dirección, retomar aquí la revisión más simpática del formalismo greenbergiano propuesta en las últimas décadas por T. J. Clark y Thierry de Duve. Ambos argumentan que la teoría del arte moderno de Greenberg presentaría, a la base, una dimensión histórica y social que no ha recibido suficiente atención.

Comencemos por Duve. La estrategia del crítico belga consiste en destacar que el modo en que Greenberg se aproximó al problema de las convenciones del medio o convenciones artísticas tendría un carácter fundamentalmente histórico-social. Greenberg habría entendido el medio específico de la pintura, cuya condición básica es la bidimensionalidad, como un soporte sobre el cual se ejerce una negociación continua e incierta respecto a las convenciones artísticas compartidas en un determinado momento histórico por un artista y un público.

Para nuestro trabajo, ha resultado especialmente relevante el modo en que Duve elaboró, en sus propios términos, lo que estaría a la base de la noción greenbergiana de *convención artística*.<sup>79</sup> Según Duve, una “convención pictórica” (o bien, literaria, musical) sería a la vez, y de modo indisoluble, “un precepto estético-técnico y un pacto social; tan imposible resulta separar lo social de lo estético como lo sería evitar que una moneda tenga dos lados”.<sup>80</sup> En otra formulación relevante, el crítico belga nos dice que “la identidad del medio (*susceptible de definiciones técnico-estéticas*) es el sitio de la otredad como tal (*susceptible a definiciones psico-sociales*)”.<sup>81</sup> Duve entiende que, antes de ser sometida a una crítica reflexiva, una convención artística – como cualquier otra convención – es esencialmente

posible encontrar una posición más simpática respecto a la actividad crítica del estadounidense en Rodrigo Naves. Cf. NAVES, 2007b,

79. Para una síntesis del modo en que Duve interpreta y se apropia de la noción de convención artística de Greenberg ver especialmente DUVE, T. *Kant after Duchamp*. Cambridge: The MIT Press, 1996, p.377-81. Ver también *Idem.*, *Clement Greenberg. Between the Lines. Including a Debate with Clement Greenberg*. Chicago: University of Chicago Press, 2010, p.61-68.

80. DUVE, 2010, p.65, traducción mía. Cita original: “an aesthetic-technical precept and a social pact; one can no more separate the social from the aesthetic-technical than one can keep a coin from having to sides”

81. *Idem.*, *op.cit.*, p.53, cursivas mías, traducción mía. Cita original: “the identity of the medium (liable to technical-aesthetic definitions) is the site of otherness as such (liable to psycho-social definitions)”.

un “pacto social semi-inconsciente que vincula artistas a su público – algo que Greenberg sabía pero que rara vez elaboró de modo explícito”.<sup>82</sup> La práctica típicamente modernista de apuntar con insistencia hacia las convenciones vigentes en un medio específico, criticándolas, transgrediéndolas, demoliéndolas, y apostando por nuevos procedimientos y técnicas en el vacío creado por su demolición – que por su vez aspiran a convertirse en nuevas convenciones (sujetas asimismo a revisiones *ad infinitum*) – sería un modo típicamente moderno de tornar reflexiva y radicalmente histórica aquella dimensión convencional de la praxis artística que vincula a un artista con un público.

Siguiendo esta relectura de Duve, el modernismo formalista de Greenberg sería la teoría de una práctica artística en la que aquellos procedimientos y técnicas que cuentan como convenciones de un medio específico quedan abiertas a una renegociación continua entre artista y público. Pero, según Duve, Greenberg rara vez explicitaba *quienes* (i.e. qué grupos o clases sociales) eran los signatarios de estos pactos, ni *por qué* los firmaban (i.e. cuáles eran los intereses de los grupos o clases sociales en juego). Y es este vacío, esta reticencia sintomática en un crítico con pasado socialista, lo que tendría que ser corregido. De modo que el formalismo de Greenberg no consistiría únicamente en una doctrina que entendió el arte moderno a partir de esquemas teleológicos dirigidos de modo casi automático hacia la purificación de medios específicos. Este sería su aspecto más doctrinario y menos defendible. Greenberg también habría sido formalista en su insistencia en el problema de las convenciones artísticas (susceptibles de definiciones técnico-estéticas), entendiendo que en el arte moderno estas estarían sujetas a una revisión permanente y contingente. En esta línea, la teoría del crítico estadounidense propondría asimismo un convencionalismo crítico, históricamente situado. Pero, como sugiere Duve, este aspecto de su teoría, que permitiría pensar en un formalismo no esteticista (uno con contenido extra-artístico), atento al momento histórico en que convenciones artísticas son negociadas, y a los sectores sociales involucrados en tales pactos movедizos, estaría subdesarrollado. Pese a

82. *Idem.*, 1996, p.378, cursivas mías, traducción mía. Cita original y extendida: “for a convention is always a tacit, unreflected upon, semi-unconscious social pact that ties artists to their public – something that Greenberg knew but rarely worked out explicitly”

tal subdesarrollo, en esta línea de la teoría de Greenberg, Duve reconoce un núcleo histórico valioso de su formalismo, uno que merece ser rescatado y refinado. A partir de esta revisión podríamos sugerir que el mejor formalismo doctrinario destacará por sus respuestas respecto al *qué* y al *cómo* (i.e. ¿qué técnicas y procedimientos substituyen a las convenciones tradicionales? ¿cómo operan?) pero rara vez por responder a preguntas, en caso de que lleguen a ser formuladas, respecto a *quiénes* y *por qué*. En tal sentido, se abriría la posibilidad de recuperar los hallazgos formales del mejor formalismo (p.ej. el practicado por Greenberg) en la medida en que realicemos el trabajo suplementario de afinar y arriesgar preguntas e hipótesis respecto a quiénes y por qué.

La estrategia de Duve tiene importantes afinidades con el modo en que T. J. Clark se propuso, a partir de un ensayo de 1982, revisar y reformular algunas tesis claves de la teoría de Greenberg.<sup>83</sup> El texto de Clark, que se ha tornado un marco en la revisión crítica del formalismo greenbergiano, fue comentado con detención por Duve.<sup>84</sup> En su escrito, el crítico inglés reconoce con cierta incomodidad no tener claridad respecto a cuál sería exactamente su posición en relación a la teoría de Greenberg. Dice estar “genuinamente indeciso si acaso [está] divergiendo del argumento de Greenberg o explicándolo de modo más completo”.<sup>85</sup>

El aspecto que Clark discutirá con mayor detención refiere a la tendencia de la pintura modernista, que Greenberg tanto destacó, de apuntar reflexivamente hacia la planaridad de su medio específico. Clark confirma la importancia que habría tenido en el modernismo este énfasis en la materialidad del propio medio – que, siguiendo a Greenberg, llama un “‘hecho’ técnico e irreductible de la pintura”. No obstante, al contrario de Greenberg, al crítico inglés le interesa insistir en su dimensión semántica, es decir, en el significado social incierto que tales gestos característicos de la pintura modernista habrían tenido durante el período histórico en el que surgieron y se

83. Cf. CLARK, T. J. “Clement Greenberg’s Theory of Art”. In: *Critical Inquiry*. Vol.9, n°1, set., 1982, p.139-156.

84. Cf. DUVE, 2010, p.53-61.

85. CLARK, *op.cit.*, p.141, traducción mía. Cita original extendida: “And I should admit straight away that there several points in what follows where I am genuinely uncertain as to whether I am diverging from Greenberg’s argument or explaining it more fully”.

intensificaron. Al respecto, afirma Clark: “no había hecho sin la metáfora, ningún medio sin que fuese el vehículo de un acto complejo de significado”.<sup>86</sup> A esto agrega, “[p]or cierto, en un sentido [este “hecho técnico e irreductible de la pintura”, JMC] se resistía a las metáforas, y los pintores que más admiramos insistieron también en él como una quiddidad incómoda y empírica; pero el ‘también’ es la palabra clave aquí”.<sup>87</sup> Así, podemos notar que, como en la moneda de la convención artística de Duve, en Clark los “hechos” del medio específico son siempre, *también*, actos complejos de significado.

En diferentes escritos Clark ha retornado y ha insistido en este modo de entender la dimensión semántica de la tendencia formalista del modernismo – es decir, de aquellos gestos reflexivos que apuntarían hacia las convenciones o hechos técnicos básicos de su soporte. Una dimensión semántica que participa de un campo social antagónico. Contra-intuitivamente el crítico inglés argumentará que las obras ligadas a la abstracción artística, en lugar de abolir la necesidad de metáforas e imágenes extra-artísticas para referir a la forma, más bien definirían una práctica en donde el problema de la metáfora retorna con una venganza. Refiriéndose específicamente a la versión de la abstracción de Pollock, comenta lo siguiente:

Quiero entender el proyecto de Pollock como de algún modo u otro bloqueando la metáfora muy seriamente – esto es, produciendo una representación que se sitúa en relación al mundo de una manera que no puede ser valorada, enmarcada, y totalizada dentro de un esquema metafórico único. Para mí, esto implica siempre acelerar, liberar, multiplicar la connotación, multiplicar la metáfora, y entrecruzar la metáfora, en lugar de salirse de la metáfora hacia algún espacio alternativo de significación (...) el impulso de escapar de la metáfora totalizante – la metáfora única, la metáfora que confirma las categorías del mundo – es básico al modernismo. Es uno de sus mitos más potentes.<sup>88</sup>

86. CLARK, *op.cit.*, p.152, traducción mía. Cita original: “there was no fact without the metaphor, no medium without its being the vehicle of a complex act of meaning”.
87. *Idem.*, *Ibid.*, traducción mía. Cita original: “Of course in a sense it resisted the metaphors, and the painters we most admire insisted also on it as an awkward, empirical quiddity; but the ‘also’ is the key word here”
88. *Idem.*, 1990, p.242, cursivas del autor, traducción mía. Cita original: “I want to take Pollock’s project of somehow or other blocking metaphor very seriously

Contra ese potente mito constructivo-modernista, según el cual todo lo que habría es realización o concreción formal – una experiencia estética que, diría la doctrina, no debería ser traducida en discursos e imágenes extra-artísticas, pues sería indecible o intraducible –, Clark ha insistido, de un modo que algunos rechazarían por anticuado, en que la dimensión metafórica, la pregunta constante por aquello que estaría siendo representado por tal o cual dinamismo formal, sería inescapable. El ejercicio de imaginar qué es lo que una comunidad histórica proyectó (o pudo proyectar) sobre formas no figurativas, parece un ejercicio central para una crítica que pretenda aproximarse de modo no formalista al formalismo de buena parte del modernismo tardío. El crítico tendría que aprender a sentirse cómodo con improvisaciones y aproximaciones; en el campo de lo conjetural, de lo que resuena, pero que rara vez se deja fijar como algo definitivo o evidente. Clark sugiere *multiplicar y entrecruzar la metáfora y la connotación* para aproximarnos a la abstracción artística. Así, Clark nos introduciría, como críticos, al campo de una *metáfora suelta* o proliferante, en donde parece más productivo afinar y ajustar preguntas que ofrecer declaraciones y afirmaciones definitivas.

Esta práctica de entrecruzamientos exigiría al crítico afinar histórica y socialmente su sensibilidad formal. Y, en este ejercicio, que Clark ha elevado a método crítico, Theodor Adorno le ha servido de maestro:

“Mientras que el análisis formal”, dice Adorno en su *Introducción a la Sociología de la Música*, “estaba aprendiendo a rastrear las más delicadas ramificaciones de la manufactura [de una obra], ... el método de descifrar las características sociales específicas de la música ha quedado lamentablemente relegada y debe contentarse frecuentemente con improvisaciones.” Muy cierto – y tal vez la improvisación termine por *ser* su método. Pero al mismo tiempo (esto es Adorno en el mismo párrafo): “Si escuchamos a

– that is, making a representation which stands in relation to the world in some way that cannot be appraised, framed, and totalized within one metaphorical schema. For me, that involves always accelerating, freeing, multiplying connotation, multiplying metaphor, and criss-crossing metaphor, rather than stepping out of metaphor into some other space of meaning (...) the impulse to escape from the totalizing metaphor – the singular metaphor, the metaphor that confirms the categories of the world – is basic to modernism. It’s one of its most potent myths”

Beethoven y no escuchamos nada de la burguesía revolucionaria – ni un eco de sus slogans, de la necesidad de realizarlos, el grito por una totalidad en la que razón y libertad tendrían su justificación – no entenderemos a Beethoven mejor que aquel oyente que no es capaz de seguir el contenido puramente musical de sus obras, la historia interna que le sucede a sus temas”<sup>89</sup>

Estos pasajes nos permiten detenernos en el punto clave de nuestra argumentación. Críticos como Adorno, Clark, Jameson y Duve se oponen de modo enfático a un núcleo doctrinario del formalismo de Greenberg: la idea de que *los valores que encontramos en la obra de arte, y en la esfera autónoma del arte, serían esencialmente diferentes de aquellos que encontramos en otros ámbitos, como el de la vida cotidiana.*<sup>90</sup> En su clásico “Vanguardia y Kitsch” [1939], Greenberg se refiere con aprobación a un acuerdo básico que habría sido alcanzado por los entendidos en arte moderno: “[h]a habido un acuerdo entonces, y este acuerdo se basa, me parece, en una distinción bastante constante realizada entre aquellos valores que pueden encontrarse únicamente en el arte y los valores que pueden ser encontrados en otro lugar”.<sup>91</sup>

Respecto a la defensa greenbergiana de la autonomía del arte moderno, Duve concuerda con la importancia de mantener una “discontinuidad entre arte y vida”, pero, en lo que refiere a la afirmación de

89. *Idem.*, 2014a, p.388, traducción mía. Cita original: “While formal analysis”, says Adorno in his *Introduction to the Sociology of Music*, “was learning to trace the most delicate ramifications of [a work’s] manufacture, . . . the method of deciphering the specific social characteristics of music has lagged behind pitifully and must be largely content with improvisations.” Quite so – and maybe improvisation will turn out to *be* its method. But equally (this is Adorno in the same paragraph): ‘If we listen to Beethoven and do not hear anything of the revolutionary bourgeoisie – not the echo of its slogans, the need to realize them, the cry for that totality in which reason and freedom are to have their warrant – we understand Beethoven no better than does the listener who cannot follow his pieces’ purely musical content, the inner history that happens to their themes”
90. Para el modo específico en que Clark elabora su crítica y su oposición metodológica a este presupuesto del formalismo de Greenberg ver CLARK, 1982, especialmente p.149-153.
91. GREENBERG, 1989b, p.13, traducción mía. Cita original: “There has been an agreement then, and this agreement rests, I believe, on a fairly constant distinction made between those values only to be found in art and the values which can be found elsewhere”

que se trataría de una disyunción, sin puntos de transición o de pasaje, el crítico belga es claro en señalar que se trata de un “punto de doctrina” que le parece “urgente contestar”.<sup>92</sup> Por su parte, en su crítica a Greenberg como principal artífice de la ideología del modernismo durante el post-45, Jameson ha insistido asimismo en este punto doctrinario. Lo ha ejemplificado citando el siguiente pasaje de Greenberg en su clásico “Hacia un nuevo Laocoon” [1940]:

Como el primer y más importante ítem de su agenda la vanguardia [el modernismo, JMC] percibió la necesidad de escapar de las ideas, que estaban infectando las artes con las luchas ideológicas de la sociedad (...) Esto significó un énfasis nuevo y mayor sobre la forma, y asimismo implicó una afirmación de las artes, como vocaciones independientes, disciplinas y oficios, absolutamente autónomos, respetables por sí mismos<sup>93</sup>

A inicios de los 50, al interior de los debates de los que participaba, Mário Pedrosa se encontraba con frecuencia con este tipo de posiciones puristas, que él mismo llamaba, sin antipatía, formalistas: “[c]omo observa Fry, a grande maioria procura um significado que não está na obra em si, mas é extrínseco à mesma, tirado principalmente aos valores da vida real. *Vive essa maioria sempre tentando ‘traduzir’ a obra de arte em termos de idéias familiares*”.<sup>94</sup>

Clark, oponiéndose explícitamente a este punto de doctrina de Greenberg, sostiene que los valores que aparecen en el arte son “valores que necesariamente derivaron de afuera del arte”.<sup>95</sup> En este sentido, en lugar de entender en términos peyorativos el tipo de aproximación prosaica a la obra de arte modernista referida por Fry, es decir, al ejercicio de traducir “a obra de arte em termos de

92. DUVE, 2010, p.86, traducción mía. Cita original “another point of doctrine which (...) I find it urgent to contest”.

93. *Apud.* JAMESON, *op.cit.*, p.169-70, traducción mía. Cita original: “As the first and most important item upon its agenda the avant-garde saw the necessity of an escape from ideas, which were infecting the arts with the ideological struggles of society (...) This meant a new and greater emphasis upon form, and it also involved the assertion of the arts, as independent vocations, disciplines and crafts, absolutely autonomous, and entitled to respect for their own sakes”

94. PEDROSA, 1996b, p.184, cursivas mías.

95. CLARK, 1982, p.152, traducción mía. Cita original: “values which necessarily derived from elsewhere than art”



idéias familiares”, Clark más bien defendería, a nivel de método crítico, esta orientación a traducir técnicas y procedimientos puramente formales en términos comunes y cotidianos. Y viceversa, valoraría a un artista que se mostrase capaz de expresar o traducir en términos puramente formales términos y valores que se encuentran en esferas extra-artísticas. Escuchar a Beethoven sin que resuenen los *slogans* y proyectos políticos de la burguesía revolucionaria del siglo XVIII e inicios del XIX sería una escucha mutilada. Para aproximarse a la forma de obras modernistas, Clark acostumbra, en sus ensayos críticos, recuperar con gran paciencia los términos y valores vigentes en la praxis cotidiana que sirvió de contexto histórico de su producción. Para entender el sentido de las innovaciones técnicas, sus ambiciones semánticas o metafóricas, acostumbra dar especial énfasis precisamente a aspectos ligados a las “luchas ideológicas de la sociedad”, es decir, precisamente a aquellos aspectos de los cuales el artista modernista, según Greenberg, querría escapar o refugiarse.

Dentro de esta discusión me parece relevante recuperar las posiciones de Luiz Martins (2000; 2008) sobre los límites del formalismo de críticos como Greenberg. Como Clark, el crítico brasileiro ha intentado reinterpretar el Expresionismo Abstracto contra los reduccionismos de su recepción formalista. Aunque Martins en ningún caso usaría el término formalismo para referir a su propia aproximación al tipo de obras que aquí hemos relacionado a la abstracción artística, me parece que su posición mantiene afinidades con la de Clark. Dice Martins, “[e]ntretanto, para se enxergar essa dupla capacidade da linguagem de Pollock, como oscilação entre a literalidade estritamente material e a significação, que transcende a materialidade do significante, *é preciso admitir, como hipótese, a pulsação metafórica da linguagem de Pollock*”.<sup>96</sup> En lo que refiere a problemas de método crítico, más relevante aún es el siguiente pasaje, en donde Martins propone, “a partir do entrecruzamento do trabalho de Pollock com o universo de significações imagísticas e referências culturais, em circulação na época, designar um conjunto de significações metafóricas potenciais, implicadas mesmo nos trabalhos de Pollock, tidos como os mais abstratos, tais aqueles do período 47-50”.<sup>97</sup>

96. MARTINS, 2010, p.301, cursivas mías.

97. *Idem.*, *op.cit.*, p.303.

Para Martins, una aproximación a las estéticas constructivo-modernistas orientada a recuperar su dimensión metafórica latente haría justicia a las ambiciones semánticas de artistas asociados a la abstracción. Si entiendo bien su programa crítico, la estrategia consistiría básicamente en una interpretación o apropiación *realista* de las estéticas constructivo-modernistas que iría a contramano de la interpretación del formalismo greenbergiano. “Realismo” aquí no querría decir representación, sino fundamentalmente la posibilidad de clarificar, por medio de la reflexión crítica, las ambiciones semánticas implícitas en procedimientos constructivo-modernistas.<sup>98</sup> Estos procedimientos apuntarían, *metafóricamente*, fuera de su propio marco, más allá de la literalidad del propio soporte o medio, hacia el mundo en común, proyectándose hacia el “todo da vida histórico-social”.<sup>99</sup>

En todas estas aproximaciones críticas al formalismo notamos que se exige una recuperación de las ambiciones semánticas del arte

98. Cf. *Idem.*, *ibid.* A modo de posible contrapunto con la posición de Clark podríamos sugerir un límite a las afinidades en el énfasis programático que Martins asigna al proceso de producción del arte por sobre la forma o resultado final. Si bien Clark considera con gran interés tales aspectos en su análisis de obras, comentando con detención y detalle el proceso de producción, me parece que en su método crítico la obra acabada retiene un protagonismo que Martins quiere cuestionar de modo más radical. En Martins, el ejercicio crítico de *entrecruzamiento* no se daría tanto entre forma acabada y metáfora sino entre “processos produtivos” e metáfora: “É portanto, fundamentalmente, na dimensão simbólica dos processos produtivos, isto é, na afirmação de um certo modo de trabalhar, que pode residir concretamente a carga semântica da pintura de Pollock”. Por otra parte, Martins fundamenta su posición en los desarrollos históricos del modernismo, cuyo énfasis en el proceso de producción alcanzarían un nuevo nivel de reflexividad en Pollock: “Em função desta nova concepção pictórica de Pollock, o eixo de significação decisivo de seus trabalhos não pode ser apreendido, senão parcialmente no espaço da tela em termos ópticos ou ‘retinianos’. A reconcepção da prática pictórica por parte de Pollock desloca o eixo de significação de seus trabalhos” (*Idem.*, *op.cit.*, p.304). Dicho como principio general, afirma Martins: “A concepção materialista da forma implica a afirmação de um modo de trabalho como fundamento da significação” (*Idem.*, *op.cit.*, p.305).

99. *Idem.*, *op.cit.*, p.336. Así, al recuperar y exponer las ambiciones semánticas de artistas decisivos del modernismo, Martins ha intentado argumentar en su estudio que, bien vista, la práctica simbólica de artistas como Picasso, Pollock, Rothko, y otros, no sería abstraccionismo sino un nuevo modo de realismo de orientación materialista, centrado en la significación de sus procedimientos y procesos. Cf. *Idem.*, *op.cit.*, p.335.

asociado al movimiento abstracto del post-45. Tales ambiciones resultan evidentes cuando un crítico como Pedrosa presenta al público local el trayecto formalista hacia la abstracción en un vocabulario políticamente cargado, que no proviene del campo estético. Una tela de pintura puede ser una “sociedad cerrada” que no acepta “privilegios” de individuos y objetos situados en contextos tradicionales. El crítico estaba proponiendo, en público, metáforas sueltas capaces de activar un campo semántico extra-artístico a partir de dinamismos que, tanto artistas como receptores, podrían haber entendido como puramente formales. Notemos que, en esta aproximación, y de modo general en los textos de Pedrosa de los 50, ninguno de los polos enfatizados por Duve es negado: ni el formalismo que caracterizó la abstracción artística del período ni las ambiciones semánticas que este formalismo podría, plausiblemente, movilizar en el contexto local. Pedrosa entendía que, de alguna manera, la abstracción geométrica en el Brasil de los años 50 tendría la capacidad de negociar y criticar valores sociales ligados al tradicionalismo y a sus privilegios. Creía que la abstracción sería un lenguaje formal capaz de colocarlo bajo presión. Y quería que artistas y público sintiesen que valores tradicionalistas, vigentes en la vida cotidiana local, podían ser radicalmente reimaginados en telas y planos modernistas.

\*\*\*

En este capítulo hemos identificado dos núcleos doctrinarios básicos en teorías tardías del modernismo. El primer núcleo es la idea de la abstracción artística como valor y como tendencia unilateral, de mano única, del arte moderno (que tanto Greenberg como Pedrosa defendieron, al menos hasta inicios de los 60). Esta habría operado como una de las principales ideas reguladoras de la práctica artística durante el modernismo tardío. El segundo núcleo doctrinario es la idea de una separación absoluta *e intransitiva* entre la esfera autónoma del arte y la vida cotidiana. Respecto a esta última, podemos afirmar, cerrando nuestro contrapunto entre Greenberg y Pedrosa, que el crítico estadounidense la afirmó dogmáticamente. Al contrario, Pedrosa, manteniendo su fidelidad al manifiesto de Breton-Trotsky, habría intentado formular y proponer, a lo largo de las décadas que siguieron a 1945, posibles puntos de pasaje entre arte autónomo

y praxis cotidiana. Entre una esfera y otra surgía, para Pedrosa, una zona de intersección que llamó ejercicio experimental de la libertad.

En lo que refiere a Greenberg, pese a que su formalismo es innegable, no creemos que su teoría sea una mera pieza de doctrina. Siguiendo la pista de Clark y Duve, para el método crítico que intentaremos sostener en los capítulos que siguen, nos ha parecido importante rescatar el núcleo histórico implícito en su noción de convención artística. Esta puede entenderse como un pacto social, siempre sujeto a crítica, que vincula un artista con su público.<sup>100</sup> Reflexionar sobre el tipo de negociación, históricamente contingente, de convenciones artísticas, a la vez formal y semántica, siempre colectiva (pues remite a pactos sociales), exige recuperar con paciencia los términos y valores vigentes durante el momento histórico de producción y recepción artística que pretendamos estudiar y entender. Tal conjunto de términos y valores debe ser buscado tanto en el campo artístico como en la praxis cotidiana. Este método crítico exigiría entrecruzar las tendencias formalistas del modernismo tardío (“susceptibles de definiciones técnico-estéticas”) con conjeturas respecto al tipo de “proyecciones psico-sociales”, metáforas y connotaciones, que resuenan, o que habrían resonado, en procedimientos y técnicas formales.<sup>101</sup> Esto permitiría corregir un punto de doctrina

100. Incluso un crítico como Martins, que define su programa contra el formalismo practicado por Greenberg, reconoce la base histórica de su aproximación a las convenciones artísticas: “Para Greenberg, a aplicação de conceitos neutros [como *flatness, all-over*] detecta continuidades e mudanças na história da arte e funda os juízos de valor. Sua premissa é a pureza da experiência estética, mediada por regras ou convenções históricas. Neste prisma, *Greenberg combina a um só tempo o exame da história concreta e o esboço da teoria do modernismo*” (MARTINS, *op.cit.*, p.244, nota 28, cursivas mías)

101. Volviendo una última vez sobre la crítica de Martins al formalismo de Greenberg, me parece que, en algunos momentos su argumentación, se abre a la posibilidad, implícita tanto en Duve como en Clark, de corregir y complementar sus hallazgos formalistas. Respecto a su propio programa crítico, dice Martins: “A fim de reabrir a leitura de algumas obras modernas, as investigações em pauta priorizam: a remissão da obra ao contexto histórico de origem e a busca, mediante a montagem de diálogos ou confrontos com elementos variados do seu contexto de produção, dos aspectos ignorados nessas obras pelo formalismo; procuram assim estabelecer um confronto explícito com as interpretações formalistas” (MARTINS, 2008, p.88). Este método tendría “como objetivo precípua explicitar possibilidades de rediscussão da arte moderna, relegadas pelo formalismo” (*Idem., ibid.*).

de Greenberg sin “lanzar a los perros” sus definiciones técnico-estéticas, frecuentemente notables, sobre tendencias y obras claves del momento histórico-artístico que estamos estudiando. Este es el método crítico que intentaremos sostener en los capítulos que siguen, revisando una selección de debates, obras y proyectos artísticos de los 50 y 60, con énfasis en el trayecto de la prosa literaria de Haroldo de Campos [1952-1976].

## Capítulo 3

### En torno a la *Ciropédia*: cierto convencionalismo...

*há qualquer coisa de funerário nos paraísos perdidos*

HAROLDO DE CAMPOS<sup>1</sup>

#### 3.1. Política del constructivismo brasileiro

El inicio de este capítulo es un buen momento para presentar una breve discusión sobre la política del constructivismo brasileiro. Por una parte, servirá de complemento a lo discutido en el Capítulo 1, y, por otra, nos ofrecerá un marco importante para iniciar una discusión sobre formalismo y participación, elitismo y demotismo en el concretismo literario, que comenzaremos a elaborar en torno a una obra juvenil de Haroldo de Campos: *Ciropédia ou a educação do príncipe* [1952/1955]. En el trayecto intentaremos aproximarnos a cierto convencionalismo que estaría, a mi juicio, a la base de la variante de concretismo que Haroldo de Campos elaboró durante la década de 50 y 60.

Comienzo retomando una formulación de Ronaldo Brito en *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Es importante destacar que el crítico no sólo especificó una posición de clase para el movimiento – la de una clase media o pequeña burguesía local – sino que también especificó una política. Pues, para Brito, “[d] e uma maneira ou de outra, os projetos construtivos ocidentais estão identificados com uma posição política específica: a socialdemocracia”.<sup>2</sup> Y, a lo largo de su estudio, Brito insistirá en que el caso brasileiro, incluyendo tanto al concretismo paulista como al neoconcretismo carioca, no fue una excepción.

Aunque sea algo bien conocido podemos sintetizar que la socialdemocracia nació del movimiento obrero europeo del siglo XIX. Desde inicios del siglo XX, bajo el liderazgo de la 2ª Internacional, se orientó principalmente a la conquista de derechos laborales y a la ampliación de la democracia en el marco de sociedades capitalistas. Tales

1. CAMPOS, 2014f, p.46.

2. BRITO, 2002, p.18.

conquistas se tornaron prioritarias, dejando en segundo plano, o en el olvido, el horizonte de una abolición radical de las formas del capital (valor, mercancía, trabajo abstracto, relación capital/trabajo etc.). En este sentido, dentro de una tradición más fiel al pensamiento de Marx, la socialdemocracia ha sido asociada de modo peyorativo al mero reformismo, y, en última instancia, a la conciliación o integración dentro del orden capitalista.<sup>3</sup> Cuando Brito especificó esta política del constructivismo brasileiro quiso enfatizar que el movimiento, tanto en sus textos teóricos y manifiestos como en sus obras, habría sido menos radical de lo que imaginaron sus protagonistas durante el período ortodoxo (1950-1962).

Otro aspecto en el que el crítico insistió, dada su relación evidente con las estéticas constructivistas, refiere a la creencia en el carácter progresista de la industrialización y del desarrollo tecnológico – una posición que compartían, por ejemplo, con el liberalismo. En la bibliografía sobre el movimiento brasileiro nadie niega que haya existido una valoración transversal de aquello que, en la época, solía denominarse civilización industrial. Respecto al caso del concretismo literario, Iumna Simon [1990] ha entendido esta adhesión acrítica a la modernización en términos de una “idealização antecipadora” que estimulaba una “fantasía tecnicista”:

A questão concretista (e, por reflexo e/ou afinidade, dos demais agrupamentos) era modernizar antes que a sociedade se modernizasse, por isso este debate está tão fortemente impregnado de idealizações, ou para sermos mais polidos, de utopia, *sobretudo*

3. Cf. BOTTOMORE, T. “social democracy”. In: *A Dictionary of Marxist Thought*. Ed. Tom Bottomore. Londres: Blackwell Publishers, 2001, p.497-500. En esta entrada se destaca que Marx habría empleado esta expresión originalmente alrededor de 1848 para referir a una coalición entre sectores de la pequeña burguesía y la clase trabajadora. De modo más genérico, Bottomore afirma que los partidos que se autodenominaron socialdemócratas tuvieron, “como su objetivo último la extensión de la democracia a la vida social como un todo, y en particular a la organización de la producción” (*Idem., op.cit.*, p.497, traducción mía). Cita original: “as their ultimate aim the extension of democracy to social life as a whole, and in particular to the organization of production”. A inicios del siglo XX se caracterizaron por un rechazo del uso de la violencia como estrategia revolucionaria, defendiendo la actuación dentro del marco de las instituciones políticas representativas de la sociedad burguesa.

*porque a modernização em jogo era uma incógnita, viesse ela do populismo, do socialismo e dos capitalismos mais ou menos perversos*<sup>4</sup>

Durante los 50, para la inteligencia local, aún no era clara la dirección que tomaría en el país la modernización en curso; es decir, si iría en dirección al socialismo o hacia la consolidación de una modernidad capitalista. Bajo este horizonte de expectativas e incertidumbre, Simon considera que idealizar el proceso fue posible, y socialmente convincente, durante un período circunscrito, cuyo límite sitúa en 1964: “[d]e fato, houve no vanguardismo brasileiro uma antecipação idealizadora de uma problemática que só se tornaria conhecida e palpável com a modernização conservadora instaurada pelo desenvolvimentismo das ditaduras militares”.<sup>5</sup> Es decir, durante el período ortodoxo del constructivismo, el carácter desigual de la modernización en curso aún no se habría cristalizado lo suficiente como para presionar a sus protagonistas a un posicionamiento crítico. No obstante, a partir de 1964, “a experiência progressiva e concreta da modernização acentuou a necessidade de a produção cultural apresentar posição crítica face a uma realidade que já não comportava idealizações”.<sup>6</sup>

Citando a Giulio Carlo Argan, Simon considera que la orientación básica del constructivismo local habría sido análoga a la de otras vanguardias en contextos de subdesarrollo o atraso respecto al padrón internacional: “seu esforço, ainda que intencionalmente revolucionário, reduz-se quase sempre a um extremismo polêmico (...) A revolução a que se aspira é, na realidade, a revolução industrial ou tecnológica, ou seja, uma revolução ainda burguesa”.<sup>7</sup> De modo que, el concretismo brasileiro no se habría orientado a la negación de la modernidad burguesa, sino más bien a su afirmación y expansión en contexto de subdesarrollo.

Dicho esto, considero que la actualización en el Brasil de los 50 de una política socialdemócrata tuvo una importante función crítica, así como también la tuvo la revolución democrático-burguesa en la Europa durante los siglos XVIII y XIX. No obstante, la política del constructivismo no se destacó por articular una crítica a la

4. SIMON, 1990, p.134, cursivas mías.

5. *Idem.*, *Ibid.*

6. *Idem.*, *Ibid.*, cursivas de la autora.

7. *Apud.*, *Idem.*, *op.cit.*, p.139.



propia modernización en curso. Su filo crítico se dirigió más bien contra un orden de privilegios tradicionalistas. Traduciendo esta política en términos cercanos al discurso y a las formas del constructivismo, sus protagonistas defendieron el valor de la impersonalidad y de lo colectivo, tanto contra el individualismo burgués como contra privilegios tradicionales; una factura técnica anónima por sobre un tratamiento artesanal que sirviese a la distinción de la persona; la presentación clara de principios de prácticas compartidas contra secretismos e iniciaciones herméticas; la búsqueda de comunicación con un público amplio.

Críticos como Mário Pedrosa, de base trotskista, pretendieron orientar la política socialdemócrata del constructivismo durante los 50 con un rigor *jacobino*. Principios como los mencionados, que tenían impacto tanto en la composición de obras como en la organización de instituciones de arte moderno (p.ej. museos, escuelas y colectivos artísticos), al ser defendidos de modo partidario, inflexible y dogmático, tuvieron función crítica respecto a una vida cotidiana poco formada en la que, según Pedrosa, primaban privilegios individuales y de clase ajenos a criterios modernos – es decir, privilegios de carácter tradicional y convencional. Pedrosa estimuló la toma de posiciones fuertes y unilaterales en materias de arte moderno y abstracto.<sup>8</sup> A propósito de la radicalización programática de artistas que siguió a la Primera Bienal, exclamaba: “Excelente! A vanguarda abstracionista reafirmou-se com uma truculência magnífica, soberba de intolerância”.<sup>9</sup> Y, a fines de la década, celebraba el modo “rigoroso, ortodoxo, quase sectário” con el que el concretismo había defendido sus principios tecnicistas e impersonales.<sup>10</sup>

De modo que, siguiendo a Brito, tenemos una política socialdemócrata y una perspectiva de clase media; pero, asimismo, siguiendo a Pedrosa, deberíamos agregar filo jacobino, intransigencia,

8. Al respecto, un texto ejemplar, en donde Pedrosa defiende el partidarismo y la intransigencia contra cualquier tipo de eclecticismo artístico es “O ponto de vista do crítico” [1957]. El crítico concluye con lo siguiente: “‘Um eclético’, arremata Baudelaire, ‘não é pois um homem’. / No Brasil caótico, informe e indiscriminado de nossos dias, subscrevemos as palavras do poeta, embora com um pouco mais de tolerância. Um eclético pode ser um homem, mas não é um artista” (PEDROSA, 1995c, p.164).

9. PEDROSA, 2004d, p.242.

10. *Idem.*, 1975a, p.26.

dogmatismo. Respecto a esta última línea, para cerrar este marco inicial quisiera destacar una tesis de Michael Löwy respecto a las afinidades electivas entre inteligencia pequeñoburguesa y jacobinismo. Resulta particularmente sugerente para nuestra discusión sobre abstracción geométrica en Brasil el siguiente pasaje: “A ideologia espontânea da chamada ‘pequena burguesia democrática’, da qual os intelectuais compõem o segmento mais ativo e verbal, não é o liberalismo burguês mas o *jacobinismo*: a combinação específica de democracia plebeia e moralismo romântico da qual Rousseau e Robespierre foram os primeiros representantes históricos”.<sup>11</sup>

Así, sintetizando y combinando estas aproximaciones, podríamos sugerir que la política de la abstracción geométrica o concretismo en Brasil habría sido socialdemócrata y jacobina, o bien, una socialdemocracia jacobina.

Habiendo presentado esta constelación de políticas, clase social y actitudes radicales relacionadas a la abstracción geométrica brasileña, podemos introducirnos con más elementos a nuestra discusión sobre algunas contradicciones centrales del concretismo literario a partir de la *Ciropédia ou a educação do príncipe* [1952] de Haroldo de Campos. Veremos que, en esta breve prosa juvenil, la política a la vez socialdemócrata y jacobina que caracterizaría los textos teóricos de la poesía concreta durante la segunda mitad de los 50, aún no estaba bien definida; o al menos no para su autor. Veremos aparecer aquí una serie de aspectos incómodos que, de algún modo u otro, permanecerán en fases posteriores de su obra.

11. Löwy, 2014, p.150. Lo que sigue también resulta sugerente para nosotros, considerando el carácter “tardío” de la modernización brasileña del período post-45: “Nos países de desenvolvimento capitalista ‘tardio’ (i.e., Alemanha no século XIX ou Rússia no início do XX), onde a burguesia era não revolucionária e aliada dos latifundiários e/ou do imperialismo por medo das massas, esse jacobinismo pequeno-burguês tendia a ficar mais radical” (*Idem., Ibid.*). Respecto a las afinidades electivas, en Brasil, entre inteligencia pequeñoburguesa, o de clase media, y radicalismo, ver el notable ensayo de Antonio Candido, “Radicalismos” [1988]. In: CANDIDO, A. *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017, p.195-216.

### 3.2. *Ciropédia ou a educação do príncipe*

Comenzar este capítulo discutiendo *Ciropédia ou a educação do príncipe* obedece a más de una razón. Si bien opté por introducir la abstracción geométrica brasilera por la vía de Mário Pedrosa y de las artes plásticas, a partir de ahora intentaremos reflexionar sobre este movimiento desde la perspectiva del concretismo literario. Y, más específicamente, desde el conjunto de la prosa literaria de Haroldo de Campos, cuya primera pieza es la *Ciropédia*, y cuya obra más relevante es *Galáxias* [1963-1976]. En este capítulo nos centraremos en la primera. En los dos últimos capítulos de este libro, en la segunda. Considero que *Ciropédia*, su prosa juvenil, ofrece una vía de entrada a contradicciones constitutivas del concretismo literario a la vez que anticipa problemas que reencontraremos cuando nos detengamos en su prosa madura.

Retomando discusiones del capítulo anterior es importante advertir que mi interés en estudiar el conjunto de la prosa literaria de Haroldo de Campos radica en que considero que esta constituye una línea importante desde la que resulta posible perseguir, desde el eje Rio-São Paulo, el problema de un *informalismo en contextos de abstracción*. El extenso rodeo que daremos en torno a la *Ciropédia*, nos permitirá establecer una base para pensar en la variante informalista de prosa que ensayará, de modo más programático, una década después, en *Galáxias*. En este capítulo estaremos trabajando en la *pre-historia* de esa prosa informalista de los 60.

Fue el propio autor quien sugirió, en 1984, la posibilidad de entender *Galáxias* como una continuación de su *Ciropédia* realizada luego de un período de aprendizaje en los rigores de la poesía concreta:

No plano das técnicas literárias, tentando dialetizar a questão da ruptura dos gêneros (poesia/prosa), remonto a um escrito de 1952, *Ciropédia ou A Educação do Príncipe*, anterior ao lançamento da poesia concreta, que, como você sabe, ocorreu em 1956. Poema de formação, a *Ciropédia*, uma 'lira' dos meu vinte e poucos anos, representa, no curso do meu trabalho, uma espécie de 'Retrato do Artista quando Jovem': a descoberta e o aprendizado da poesia, a erótica da linguagem como exploração das modalidades do visível, do audível, do tátil. Publicado em 1955 (em *Noigandres 2*), trazia uma epígrafe do Ulysses de Joyce: 'Você acha minhas palavras obscuras. A escuridão está em nossas almas, não lhe parece?'

Nesse ‘prosa-poema’, semeado de palavras-montagem, estruturado em segmentos rítmico-prosódicos, encontra-se, por assim dizer, a ‘*pré-história*’ barroca da minha poesia. Em certo sentido, *retomei-o e radicalizei-o na escritura galática que elaborei posteriormente*. Para passar a *Galáxias*, no entanto, foram decisivos, por um lado, a idéia de ‘concreção’, de ‘blocos semânticos’ associados por um súbito curto-circuito de significantes; por outro, o exercício do ‘controle do acaso’. Esses dispositivos de engendramento textual, só a extrema disciplina no trato da linguagem, requerida pela prática da poesia concreta (verdadeira ‘escola de facas’, para usar uma expressão de João Cabral), me possibilitaria desenvolver<sup>12</sup>

En sentido estricto, *Ciropédia* es una obra anterior a la poesía concreta, cuya fecha de lanzamiento oficial, como recuerda el autor, fue 1956.<sup>13</sup> No obstante, al haber sido publicada en el segundo número de *Noigandres* [1955], junto a poemas emblemáticos del movimiento como la serie *Poetamenos* [1953] de Augusto de Campos, podría considerarse como una de las piezas inaugurales del concretismo.<sup>14</sup> Por su parte, Haroldo de Campos entendió esta obra temprana como parte de su “prehistoria barroca”, es decir, una en la que ciertos aspectos “barrocos” aparecerían de modo más claro o explícito que en la poesía disciplinada que escribió durante la fase ortodoxa del concretismo (“escola de facas”). Y, según sugiere el autor, algunos de estos aspectos retornarían en *Galáxias*.

¿En qué sentido esta obra puede ser leída como una “prehistoria” de la producción literaria de Haroldo de Campos? ¿Qué elementos de esta no aparecerían del mismo modo en la fase más estricta del concretismo? ¿Cuáles retornarían más tarde, en *Galáxias*? *Ciropédia*, por otra parte, permite formular algunas preguntas difíciles en relación

12. CAMPOS, 2013a, p.270, cursivas mías.

13. En 1956 tuvo lugar la primera Exposición Nacional de Arte Concreta en São Paulo, reuniendo la producción del concretismo pictórico y poético de artistas paulistas y cariocas. En 1957 esta exposición se repetiría en Rio de Janeiro.

14. Destaco, adicionalmente, que algunos fragmentos de la *Ciropédia* fueron anejados en el artículo “poesia concreta” [1955] de Augusto de Campos. En este artículo, por primera vez, el grupo se define en torno a la noción de “poesia concreta”. Sobre la *Ciropédia* y su autor, Augusto de Campos comenta: “Haroldo de Campos é, por assim dizer, um ‘concreto’ barroco, o que o faz trabalhar de preferência com imagens e metáforas que dispõem em verdadeiros blocos sonoros. Nos fragmentos de ‘Ciropédia ou a Educação do Príncipe’, aqui apresentados, merece menção o especial uso das palavras-compostas, buscando converter a ideia em ideogramas verbais de som” (CAMPOS, A., 2014, p.57).

a la política de la abstracción geométrica en Brasil. ¿Cómo entender que un artista constructivista como Haroldo de Campos no mostrase incomodidad al actualizar un género como el *espejo de príncipes* en 1952 (fecha de su escritura) y en 1955 (fecha de su publicación en la revista *Noigandres*)? ¿Y que tampoco la mostrase al sugerir que, entre 1963 y 1976, no habría hecho otra cosa que retomar y continuar este proyecto de juventud? Algunas de estas preguntas serán respondidas a lo largo de este capítulo. Otras quedarán en suspenso hasta el capítulo final de nuestro trabajo.

\*\*\*

Si bien no tengo la competencia para entrar en detalles respecto a la obra fuente de esta prosa juvenil de Haroldo, la *Ciropédia* de Xenofonte, hay algunos aspectos generales sobre ella que podemos recuperar para iniciar nuestra discusión.<sup>15</sup> Esta obra del siglo IV a.c., escrita por un filósofo griego durante la primera etapa del Imperio Persa, cayó en el olvido durante la época moderna. No obstante, de acuerdo al especialista James Tatum [1989], la *Ciropédia* de Xenofonte había sido el más importante espejo de príncipes en Occidente, al menos hasta el *Príncipe* de Maquiavelo.<sup>16</sup> Participó, junto con obras como la *República* de Platón, ambas escritas por discípulos de Sócrates, de una línea política propia de la literatura griega del período, que se distanció de los ideales democráticos de la Grecia del siglo V a.c. para defender formas imperiales de gobierno basadas en un líder ideal. En la obra de Xenofonte, la educación de Ciro, el rey al que se atribuye la fundación del imperio persa, es presentado como modelo para príncipes.

En lo que refiere a la función social de un género como el espejo de príncipes, Tatum comenta que, quienes escribieron este tipo de

15. Para lo que sigue me baso en Tatum, J. *Xenophon's Imperial Fiction. On the Education of Cyrus*. New Jersey: Princeton University Press, 1989.

16. Dice Tatum: "Pues la *Cyropaedia* fue también el más influyente de todos los espejos de príncipe. Su fama fue finalmente oscurecida por la publicación de *El Príncipe*" (*Idem., op.cit.*, p.xiii, traducción mía). Cita original: "For the *Cyropaedia* was also the most influential of all mirrors of princes. Its fame was at last obscured by the publication of *The Prince* itself". Tatum destaca que Maquiavelo cita a Xenofonte más de lo que cita al propio Platón.

obras, buscaron influenciar a personas cercanas al poder.<sup>17</sup> Esta tradición literaria didáctica, que tuvo gran peso en Grecia y en Asia, y que luego sería renovada en la Europa del Renacimiento, es asociada por Tatum, de modo general, a ambientes cortesanos.<sup>18</sup> Pues, aunque se dirija literalmente hacia príncipes, su lectura era de interés, asimismo, y talvez principalmente, para quienes rodeaban y pretendían aconsejar o ejercer influencia sobre un monarca. Al respecto, una cita relevante es la siguiente:

Mientras estuviesen lo suficientemente cerca de príncipes y de su poder como para influenciarlos, o mientras creyesen que lo estaban, los lectores de Xenofonte podían usar la *Cyropaedia* precisamente para este tipo de educación política. Podían aprender las artes de su líder ideal Ciro y ponerlas a su propio provecho al intentar imitarlas<sup>19</sup>

Cerrando este breve comentario, podemos sugerir que, en este género, la relación entre escritor y poder político es central. El género presenta y socializa modelos de poder y liderazgo, de modo didáctico, para ser imitados y reproducidos.

En definitiva, al retomar en 1952 un espejo de príncipes clásico, pero poco conocido, Haroldo de Campos introdujo una línea incómoda en relación a la política socialdemócrata que, siguiendo a Brito,

17. “Cuando Isócrates, Platón, y Xenofonte se distanciaron de la democracia, siguieron una tendencia general de la cultura del siglo cuarto y siguientes de buscar un único gran líder. Querían influenciar hombres de poder, y frecuentemente lo hicieron” (*Idem., op.cit.*, p.6, traducción mía). Cita original: “When Isocrates, Plato, and Xenophon turned away from democracy, they followed a general tendency in the culture of the fourth century and later to look for the single great ruler. They wanted to influence men of power, and frequently they did”.
18. “Los espejos de príncipe y otro tipo de literatura utópica aparecen regularmente donde quiera que haya existido un monarca al que instruir, o al que complacer” (*Idem., op.cit.*, p.8, traducción mía). Cita original: “Mirrors of princes and other kinds of utopian literature regularly appeared wherever there was a monarch to instruct, or to please”
19. *Idem., op.cit.*, p.11, traducción mía. Cita original: “So long as they were close enough to princes and their power to influence them, or so long as they thought they were, Xenophon’s readers could use the *Cyropaedia* for just this kind of political education. They could learn the arts of his ideal ruler Cyrus and put them to their own use by attempting to imitate him”

caracterizaría al constructivismo brasileiro del período post-45. Al ser contrastada con la línea demótica y urbano-industrial que la poesía concreta afirmaría a partir de la segunda mitad de los 50, el carácter cortesano y bucólico de la *Ciropédia*, así como la fantasía aristocrática que opera a su base, ciertamente introduce notas disonantes. Al intentar clarificar tales notas en *Ciropédia*, una obra menos programática, tal vez podamos contribuir a afinar nuestro sentido de las contradicciones a la base de la poesía concreta, y, de modo más general, de la abstracción geométrica brasileira.

En *Ciropédia*, un narrador en tercera persona presenta y comenta, en 11 secciones, la educación de un príncipe en un lugar llamado Agedor. Con tal galicismo se indica una Edad de Oro situada en un espacio-tiempo indeterminado, bucólico y cortesano. Las diferentes fases y ritos de la educación del príncipe funcionan como símiles de una educación poética. Así, en una modalidad alegórica, el autor propone pensar liderazgo político y liderazgo artístico en paralelo. En las 11 secciones de la obra seguimos el trayecto desde una Edad de Oro inicial, que precede a la educación del príncipe, hacia una Segunda Edad de Oro, que será anunciada al final por un príncipe ya formado.

En la primera sección el narrador dice: “A Educação do Príncipe em Agedor começa por um cálculo ao coração. Jogam-se os dados, puericultura do acaso e se procura aquela vértebra cervical de formato de estrela ou as filacteras enroladas no antebraço direito: sinal certo do amor”.<sup>20</sup> El maestro o preceptor del príncipe, “Meisterludi”, de quien el príncipe aprenderá las “composturas reais”<sup>21</sup>, tiene por consigna el “rigor” y las “matemáticas”.<sup>22</sup> Pero, como se anuncia desde el inicio, esta educación principesca no se restringe a tales preceptos sino que se orientaría hacia lo cálido y amoroso (“cálculo ao coração”).

El inicio de la educación del príncipe, que coincide con su infancia, tiene lugar en una *primera* Edad de Oro. Una época en que los placeres ocurren de modo indiferenciado y permanente, sin mediaciones: “As palavras ócio e amor nada significam em Agedor – pois

20. CAMPOS, 2008, s.p., sección 1. Como en la edición consultada las páginas de esta obra no están enumeradas, indicaré en cada caso la sección en la que se encuentra la cita.

21. *Idem.*, *op.cit.*, s.p., sección 4.

22. *Idem.*, *op.cit.*, s.p., sección 1.

significam tudo”<sup>23</sup>; “As mulheres em Agedor são para o amor, não para o sonho. / Elas erguem os joelhos, estendem os rios-lázuli e ofertam ao forasteiro o sexo bivalve./ (...) calipígias<sup>24</sup> / Sorriem / Em bandos, infestam as ruas, em Agedor”.<sup>25</sup> El indicador de que sus ciudadanos han alcanzado la madurez es “uma súbita coloração roxa sob as unhas”.<sup>26</sup> Lo erótico irrumpe de modo natural, instintivo e ingenuo, en ritmos abruptos. De modo que el programa de educación rigurosa de Meisterludi se aplicaría a un colectivo que, en principio, y por naturaleza, no tendría afinidades con tales preceptos.

De la naturaleza del príncipe, de los impulsos que provienen de su infancia, se nos dice: “O príncipe, desde criança, é um aluno do instinto. Saúda as antenas dos insetos. Ave! às papilas papoulas e à clorofila – salve! tornassol das espécies sensíveis./ (...) Ele orienta as abelhas. Ele irisa as libélulas”.<sup>27</sup> Meisterludi intenta domar y controlar estas disposiciones, exigiendo rigor: “À hora dos deméritos o Mestre diz: Rigor!”<sup>28</sup> No obstante, a cada avance del maestro el príncipe intenta un contramovimiento, buscando restaurar placeres perdidos o amenazados. En buena medida, la narración de *Ciropédia* se estructura como un contrapunto entre rigor y erotismo, presentando los modos en que el príncipe intenta negociar o adaptar la enseñanza del maestro a sus impulsos y disposiciones naturales. En este sentido, el maestro, pese a ser portador del rigor, está lejos de ser una figura fuerte de autoridad; más bien, suele ceder ante el aprendiz. Un pasaje que ilustra bien este contrapunto es el siguiente:

A Geometria Plana? Júpiter Tetraedro de quadradas espáduas?

– Drósera rotundifólia, amálgama de sílabas cardiais.

Labilíngue, ele diz: ‘amor – larva do beijo, ninfa nibelung dum ciclo de legendas’.

Meisterludi: ‘rigor!’<sup>29</sup>

23. *Idem.*, *op.cit.*, s.p., sección 2.

24. Helenismo para decir con el trasero al desnudo.

25. *Idem.*, *op.cit.*, s.p., sección 5.

26. *Idem.*, *op.cit.*, s.p., sección 3.

27. *Idem.*, *op.cit.*, s.p., sección 1.

28. *Idem.*, *op.cit.*, *Ibid.*

29. *Idem.*, s.p., sección 3. Llamo la atención del lector a la alusión frecuente a especies naturales atípicas en la *Ciropédia*. Es posible encontrar tal tendencia en diferentes obras posteriores del escritor paulista. Iniciémosnos en estas materias recuperando la carga semántica de “drósera”, especie aludida por



Contrapuntos entre rigor y eros, en donde el primero es asociado a un campo masculino y geométrico mientras que el segundo a lo femenino y a la naturaleza. El narrador presenta el discurso de rigor de Meisterludi bajo signo de interrogación, como un conjunto de principios cuyos alcances sobre el propio modo de vida estarían siendo polemizados en el acto: “A Geometria Plana? Júpter Tetraedro de quadradas espáduas?”. Las respuestas del príncipe, en discurso directo, son abruptas e impetuosas: “Drósera rotundifólia, amálgama de sílabas cardiais”.

Tanto la prosa del narrador como el discurso del príncipe rara vez se estabilizan en la unidad sintáctica de la oración (con sujeto, verbo y predicado), unidad básica de la prosa convencional. Más bien, se organizan como secuencias impulsivas y paratácticas de frases que establecen entre sí relaciones de analogía o disonancia. De allí el uso pesado de signos de puntuación como el guion largo, para coordinar frases, y el doble punto. Un estilo impulsivo y abrupto que tiene afinidades con técnicas cubistas o de montaje. Por otra parte, esta prosa mantiene, como *continuum*, un juego sonoro o ecolálico que parece basado, a su vez, en el nivel de la sílaba. (En suma, se trata de un estilo singular de prosa literaria, a la vez cortante y continuo, que el autor elaborará de modo más sofisticado y consistente en su prosa madura).<sup>30</sup> Si bien el discurso directo del príncipe sirve de caso extremo, el del narrador, un poco más medido, parece imitarlo y confirmarlo.

el príncipe. El *Novo Dicionário da Língua Portuguesa Aurélio* nos ofrece la siguiente definición, cuyo lenguaje parece próximo a cierto registro de palabras, colores e imágenes recurrente en la prosa literaria de Haroldo de Campos: “drósera. [Do gr. *droserà*, ‘coberta de orvalho’]. S.f. Designação comum a várias plantas carnívoras acaules ou com caules abreviadíssimos, da família das droseráceas, pertencentes ao gênero *Drosera*, dotadas de folhas alternas, rosuladas, coloridas de vermelho-purpúreo, cujas flores são actinomorfas, hermafroditas, dispostas em cimeiras, escorpióides ou racemiformes, raro cimoso-corimbosas, e cujo fruto é cápsula” (“drósera”, 1986, p.612).

30. Dado que en los Capítulos 6 y 7 nos detendremos sobre la prosa literaria madura del autor, dejo para entonces una discusión más afinada de su estilo. No obstante, en caso de que el lector quiera introducirse en la distinción entre prosa convencional y el tipo de prosa literaria practicada por un autor como Haroldo de Campos, puede consultar la distinción entre prosa convencional y prosa libre que ha servido de base a mi aproximación al estilo de la prosa en *Ciropédia* y *Galáxias*. Cf. FRYE, N. *The Well-Tempered critic*. Bloomington: Indiana University Press, 1963, p.81-93.

Tanto en cuestiones de estilo como de contenido, la posición del narrador parece bastante más cercana al príncipe que a Meisterludi.

Tratándose de una educación a la vez política y poética, un momento clave refiere al lenguaje. “Meisterludi ensinou-lhe o peso das vogais/ Plúvia e dilúvio / sombra e umbra / Penumbra / E ele compôs uma criatura sonora / AUREAMUSARONDINAALÚVIA / que cintila como um cristal e / possui treze fulgurações diferentes”.<sup>31</sup> El maestro, en una línea que anticipa el programa minimalista del concretismo, reduce el lenguaje a sus mínimos o raíces: las sílabas.<sup>32</sup> Como se anticipó en la primera sección de la obra, por medio del rigor “se procura aquela vértebra cervical de formato de estrela”. Pero el príncipe intentará un “cálculo ao coração”<sup>33</sup>, entrenándose en el modo de combinar unidades mínimas, creando nuevas “criaturas” o “amalgama[s] de sílabas cardiais”.<sup>34</sup> Cuando aplicado de modo aislado, el rigor-matemático produciría una “série gelada”, una “Linguamorta”.<sup>35</sup> Los ejemplos de rima del maestro tienden a lo oscuro y a las vocales cerradas (plúvia/dilúvio; sombra/umbra/penumbra). Por su parte, el príncipe reorienta el ejercicio hacia una “Linguavivas”<sup>36</sup>, en donde prima lo luminoso y cálido, con énfasis en vocales abiertas: “AUREAMUSARONDINAALÚVIA”. Cada una de las 13 sílabas de su nueva criatura equivaldría a fulguraciones brillantes. El arte verbal en *Ciropédia* apuntaría hacia síntesis abruptas entre rigor y eros, trabajo disciplinado y placer.

En *Ciropédia*, el encuentro entre rigor y lo erótico se da de modo abrupto, casi estridente. Como si ambos principios, en lugar de haberse desarrollado en conjunto, en un proceso más orgánico, entrasen en colisión en un momento puntual de la historia de Agedor. Un momento puntual en el que el rigor matemático estricto, propiamente moderno, es introducido, colisionando con el erotismo intenso y natural que prevalecía (y aún prevalece) en este colectivo. En la *Ciropédia*, avances del polo del rigor frío y mortuorio de Meisterludi son

31. *Idem.*, sección 6.

32. Recordemos uno de los principios básicos del “plano-piloto para poesia concreta” [1958]: “a poesia concreta visa o mínimo común múltiplo da linguagem” (CAMPOS et al., 2014, p.217).

33. CAMPOS, 2008, s.p., sección 1.

34. *Idem.*, *op.cit.*, s.p., sección 3.

35. *Idem.*, *Ibid.*

36. *Idem.*, *op.cit.*, s.p., sección 1.

contestados de modo casi inmediato por contragolpes que afirmarían la vida y lo amoroso. La introducción de un rigor-matemático estricto no cuadra bien con la propia comunidad. No obstante, es esperado y deseado: “Matriarcado de ovários ávidos: Agedor espera o seu Príncipe”.<sup>37</sup> Espera a un príncipe que, en su formación, haya incorporado los principios del rigor matemático. Su líder ideal tendría la función de crear e improvisar ajustes y montajes capaces de conciliar rigor y vida, cálculo y eros, cuyo modelo sería la propia creación verbal.

Sin embargo, la *Ciropédia* presentará un límite para las acomodaciones del líder; un punto a partir del cual emerge algo del orden de la melancolía. El ritual con el que la educación del príncipe se da por concluida es el sacrificio de un ornitorrinco, denominado por el narrador “animal litúrgico”. El énfasis en esta figura evidencia que el amor y la simpatía del príncipe, contra lo que podría esperarse en una obra inaugural del concretismo, se dirige hacia lo indefinido y a lo ambiguo, asociado al polo de la naturaleza. Esta indefinición se perdería en la medida en que avanza la educación del rigor. Veamos la escena en que este ritual sacrificial es presentado:

Ornitorrinco, animal litúrgico, ocarinas silvestres e ouriços marinhos disputam teu sexo ambíguo. Relojoeiros e armas brancas, a ordem-cronômetro dos Lugares Comuns, decretam teu velório e cinzas. Espalmas. Anêmonas como cabeças cortadas, rosas abertas mostrando o maquinismo, um rubi no coração pasteurizado dos relógios<sup>38</sup>

En este pasaje entendemos que, en Agedor, la introducción del rigor, de la cuantificación y de los “lugares comunes”, equivale a un decreto de muerte para el ornitorrinco y para todo aquello que este animal litúrgico vendría a representar. Sus figuras son disectadas revelando combinaciones entre naturaleza y rigor-matemático: “rosas abertas mostrando o maquinismo” o un “ornitorrincológio”.<sup>39</sup>

Con este ritual, el príncipe concluye su educación haciendo del rigor su “único protocolo”. No obstante, en lugar de orientarse hacia la próxima etapa de su proceso, algo le hace volver la vista hacia el animal sacrificado. El narrador cierra la sección diciendo: “Rigor:

37. *Idem.*, *op.cit.*, s.p., sección 4.

38. *Idem.*, *op.cit.*, s.p., sección 7.

39. *Idem.*, *Ibid.*

único Protocolo do Príncipe. Mas seu favor te adula, animal litúrgico, cede à simpatia de tua íris melíflua. / Cumpridos os Deveres do Ofício e as Rotinas Salubres, – teu olhar lubriamoroso, tua glühendpupila”.<sup>40</sup> El último bloque, que comienza con una oración burocrática y ceremonial es interrumpida a medio camino por otra frase, en un registro íntimo y erótico, que tampoco es desarrollada. Y con esa frase, también cortada, se cierra la sección. Resulta al menos curioso el afecto e intimidad que muestra el narrador por un ornitorrinco, al que se dirige amorosamente, en segunda persona, destacando la cualidad lúbrica de su mirada. El ornitorrinco ha sido sacrificado, pero algo queda de él, o algo retorna de él, interrumpiendo protocolos colectivos. Esto podría sugerir que, por detrás del estilo de interrupciones abruptas que caracteriza esta prosa literaria, podríamos tener por motor un impulso melancólico-erótico.

Notemos que aquello que reconduce la atención del príncipe-poeta hacia el animal sacrificado es el recuerdo de su mirada. Es interesante notar que no se trata tanto del ornitorrinco mirado por el príncipe como un objeto, sino del carácter de la propia mirada del animal: ¿el modo en que un ornitorrinco miraría el mundo? ¿el modo amoroso y no represivo en que un animal como este miraría andanzas principescas, en oposición a la mirada más severa que inauguraría Meisterludi? ¿La mirada amorosa del ornitorrinco estaría en el campo de la mirada maternal? Todo esto es posible, pero, literalmente, lo que tenemos es la persistencia de un recuerdo afectuoso por la mirada lúbrica de un ornitorrinco. Me parece importante indicar la extravagancia de esta figura de la naturaleza.

Dado que este pasaje trata de la inauguración ritual de un estado de melancolía en el príncipe, cuyo objeto es bastante singular, vale la pena interrogarlo con más detención. En primer lugar, me parece que la elección de un ornitorrinco, un símbolo evidente de lo ambiguo, de aquello que en la naturaleza se resiste a prácticas modernas de división, categorización y cuantificación, es relevante. Con esta figura el autor apunta, ya en su primera prosa literaria, a los límites del “rigor-matemático” que acostumbramos asociar a la abstracción geométrica brasilera. Habría algo que no puede vivir bajo los nuevos rigores. Ese algo, representado por un ornitorrinco, reclamaría, de modos difíciles de entender o descifrar, sus derechos. La

40. *Idem., Ibid.* “Glühend” en alemán significa candente, ardiente, abrasador.

mirada de este animal muerto es una interpelación que recaería sobre los nuevos adeptos del rigor. La presión de los derechos de este animal cálido, lúbrico e informe se hace sentir en la *Ciropédia*, pero no de modo claro.

El ornitorrinco es una figura de lo que habría sido perdido, pero que insiste en retornar. En el caso de *Ciropédia* se trata, creo, de la imagen de la vida en un mundo natural poco diferenciado, presentado por el autor como un metabolismo multilateral entre organismo y ambiente. El ornitorrinco – cuyo sexo ambiguo es disputado por erizos – se inscribiría en un mundo natural poblado por libélulas y abejas, por droseras, erizos, corales, camaleones y anémonas. En todas estas “especies sensibles”<sup>41</sup>, con sus membranas, antenas, múltiples tentáculos y filamentos, el autor apunta hacia un modo de intercambio orgánico, táctil, fluido y multilateral con el medio ambiente.

Con sustento en el tratamiento que se le da a este extraño ritual sacrificial, sería posible arriesgar la hipótesis contraintuitiva de cierto esquema romántico, o visión de mundo romántica, a la base del concretismo literario de Haroldo de Campos.<sup>42</sup> En tal esquema, el ornitorrinco y su mirada, representantes de un campo natural y multilateral, correspondería a la imagen de una organicidad perdida, situada en un pasado premoderno bastante indeterminado, que provocaría un estado melancólico. Melancolía por una organicidad táctil, poblada de insectos y especies acuáticas y cálidas. Es un campo erótico que el autor también relaciona a lo femenino: una Edad de Oro imaginada como un “Matriarcado de ovários ávidos” que esperarían por un príncipe formado en rigores-matemáticos. A continuación, veremos que, desmarcándose de Meisterludi, la obra nos presentará un programa de abstracción artística que busca recuperar algo de las desmesuras eróticas previas. Uno orientado a restaurar este multilateralismo *natural* perdido *desde* el campo artificial y frío de la abstracción. Un multilateralismo, o, para retomar los términos de Greenberg, una lógica “todo-alrededor”, que sería alcanzado (o restaurado), esta vez, bajo la legalidad artificial y moderna de

41. *Idem.*, *op.cit.*, s.p., sección 1.

42. La noción de “visión de mundo” romántica que orienta este análisis se basa en las propuestas de Michael Löwy en LÖWY, M. & SAYRE, R. *Revolta e Melancolia. O romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo editorial, 2015, ver especialmente Capítulo 1.

una abstracción literaria que presupone el rigor matemático. Sobre el modo en que este proyecto artístico se perfila, las últimas secciones de *Ciropédia* nos ofrecen material relevante.

\*\*\*

Interpreto el sacrificio del ornitorrinco como un rito que marca el final de la *primera* Edad de Oro. El príncipe está ahora preparado para contraer matrimonio y asumir el mando. La relación entre el ritual fúnebre y el casamiento es indicada al inicio de la sección siguiente, la octava: “Aquele silencioso cortejo em véus finados – casamento em Agedor, noções de baixo-ventre”. Un “paraninfo” se coloca guantes para presidir el nuevo rito. A lo que el narrador agrega, “Pudendum”.<sup>43</sup> En lugar de la figura de una novia, el narrador presenta imágenes que combinan un principio orgásmico femenino con algo muerto, pudoroso y religioso: “São rios, são rios de orgasmo e gemas de ovo em albuminas mel. / Verenda muliebra: capela em mucosa barroca, tarântulas de cio e seda a tâmaras ardentes. Pudendum. / Para o príncipe: um jogo aos caníbais. Lostparadiso abrindo em rosas de necrose”.<sup>44</sup> El rito presidido por este paraninfo inauguraría un momento a partir del cual el príncipe tendría que renunciar definitivamente a placeres de carácter torrencial (“São rios, são rios de orgasmo”), que quedarían enterrados en un paraíso perdido. “Pudendum” es el término repetitivo con el que el narrador sintetiza la nueva represión. Para el príncipe, esto equivale a una situación detestable de pérdida y muerte: “Lostparadiso abrindo em rosas de necrose”.

Este ritual de matrimonio y represión posibilita en la sección siguiente, la novena, su ascenso al trono. Según se declara en los “Fastos em Agedor”: “O Príncipe recebe os seus brasões de Estado: Blau”.<sup>45</sup> Habiendo reprimido sus impulsos y asumido el mando colectivo, esto podría corresponder al final ortodoxo de un espejo de príncipes. Sin embargo, la *Ciropédia* de Haroldo de Campos presenta un desvío o

43. *Idem., op.cit.*, s.p., sección 8. “Paraninfo” es una palabra de origen griego que refiere al padrino de matrimonio; “Pudendum” es un latinismo que refiere tanto a los genitales como al pudor y a la vergüenza.

44. *Idem., Ibid.*

45. *Idem., op.cit.*, s.p., sección 9.

transgresión del género. En la décima sección, el príncipe sorprenderá al/a la lector/a, y a su pueblo, al decretar, a su arbitrio, una nueva Edad de Oro: “Quod Principi placuit...’ – Ele decreta a Idade de Ouro”.<sup>46</sup> A continuación, presenta una condensada declaración de principios, casi una poética, en un estilo oratorio febril, en todo opuesto al decoro y comedimiento que se esperaría de la oratoria de un príncipe ideal en su primer discurso oficial:

– ‘O idiomaterno. Defesa e Ilustração do. Escafandrista às raízes. Nox animae. Desperado. Enamor: o verbo. Esta loucura: furor verbi. Wortlieb Motamour Loveword – o idiomaterno. O há muito tempo, o desde sempre, o nunca mais? Flor. Última. Mirabilis Miranda: caíram as estátuas. De metal.’<sup>47</sup>

El narrador complementa: “Ele trafica em as. (...) Todoamoroso grita: ‘O umbilical. A Árvore Ave! para o babelidioma. A omphalosárvore”’.<sup>48</sup>

La pregunta por el paraíso perdido, “o nunca mais?”, es respondida con una apuesta enérgica por la construcción de un “idiomaterno” compuesto por palabras eróticas (“Wortlieb Motamour Loveword”). Este idioma amoroso correspondería al florecimiento de un “omphalosárvore” que sería hallado al sumergirse, como escafandristas, en las raíces profundas del lenguaje. Es decir, al trabajar con el rigor matemático de Meisterludi. La diferencia es que, en lugar de un formalismo muerto y frío – cuya imagen sería este árbol totémico –, el príncipe propondría un desvío erótico entendido como florecimiento a partir de esta raíz. Este proyecto literario es desmesurado y babélico (“babelidioma”), pues se trataría de construir un lenguaje artístico y erótico (“idiomaterno”) que aspiraría a tocar nuevamente el paraíso. En esto consistiría su decreto de una *segunda* Edad de Oro.

Pero estas declaraciones no son bien recibidas por la comunidad de Agedor, que percibe en las declaraciones de su príncipe algo impropio, herético y hermético. El colectivo lo acusa: “Vós – ‘Haereticus, nigromante, malfattore, sycophans, idiomacida, verbifalsário.’ / Ele – ‘A aventura, o périplo, a alquimia, a argonau, o argonauta. O

46. *Idem., op.cit.*, s.p., sección 10.

47. *Idem., Ibid.*

48. *Idem., Ibid.*

imensudário.”<sup>49</sup> Como vemos, la respuesta del príncipe es desafiante, orgullosa y blasfema. Por su parte, el narrador también toma distancia del “Vós” popular, situándose del lado del príncipe. Respaldará su discurso abrupto, impulsivo y blasfemo usando, al contrario, un registro más bien serio y hierático. Si el príncipe se permite violentar la oratoria tradicional y sus ceremonias, el narrador la repondrá con un “Elogio al verbo” que sirve de conclusión a la obra: “Laus-verbí. Armada ao grande vento. Juventude do ano florindo a árvore fóssil. Trabalho de mineiros: perfuratriz ao coração de múmias naf-ta”.<sup>50</sup> El cierre definitivo, en la sección 11, es una oración que evoca el sentimiento religioso: “Beber desta água é uma sede infinita”.<sup>51</sup>

Este final oratorio y ceremonial no deja dudas respecto de la adhesión del narrador al proyecto argonáutico-poético del príncipe. Este proyecto interpela a una juventud cuya misión sería hacer florecer un “árvore fóssil” o “omphalósárvore”. El narrador se posiciona contra un colectivo mayor, pudoroso y tradicionalista, y a favor de una juventud que trabajaría como “mineiros”. La posición es ambigua, pues, por una parte se opone al *demos* local, que interpretaría de modo tradicionalista y represivo el modo en que un nuevo rigor-matemático debiese ser orientado en Agedor. Por otra parte, usando un lenguaje hierático y ceremonial, saturado de vocablos neoclásicos, el narrador se sitúa del lado de una juventud de poetas-mineros que adhieren al príncipe. Esta armada juvenil, en lugar de ser entendida como una nueva corte principesca, es imaginada como un conjunto más bien impersonal de trabajadores – “mineiros” y “obreiros para as Obras do Acaso” – cuya producción artística presupone una formación en rigores-matemáticos. Este colectivo restringido, una cofradía masculina fundada en rituales, aceptaría el sacrificio del hedonismo multilateral de la vida en Agedor para recuperarlo babélicamente en un nuevo arte verbal a la vez erótico y matemático-riguroso que florecería a partir de un árbol fósil.

Cerrando nuestra lectura, considero que *Ciropédia* permite identificar cierto esquema romántico a la base del programa artístico anunciado por el príncipe, programa que, por su vez, podría ser leído como rito inaugural del propio concretismo. O, al menos, de la

49. *Idem.*, *Ibid.*

50. *Idem.*, *Ibid.*.

51. *Idem.*, *op.cit.*, s.p., sección 11.



versión del concretismo literario de Haroldo de Campos. La pérdida de un paraíso arcádico en donde aún era posible una relación orgánica, poco diferenciada, entre sujeto y mundo natural, inaugura una posición melancólica que intentará ser superada por la vía de un arte a la vez erótico y riguroso-matemático, que sería capaz de restaurar una Edad de Oro. La multilateralidad moderna de una prosa paratáctica, que yuxtapone frases y juega obsesivamente con sílabas, buscaría restaurar en el arte un erotismo multilateral natural asociado a una infancia bucólica y cortesana. Mantener en mente este esquema romántico operando a la base de un arte orientado a la abstracción es una de las claves que podemos rescatar de esta breve obra en prosa que el autor entendió como su “prehistoria barroca”. Un programa bastante diferente, tanto en su política como en su forma, del que aparecería si nos restringiésemos a los textos y manifiestos de los 50 y 60 recolectados en *Teoria da poesia concreta* [1965]. En la segunda mitad de los 50 ya no veremos al autor asociar su programa literario a la restauración de edades de oro del tipo de descrito, sino a un programa demótico que se restringe a presentar analogías estructurales entre formas poéticas y formas de una civilización urbano-industrial (genérica) en plena expansión.<sup>52</sup> Sin embargo, pese a haber sido sepultado, no deberíamos descartar que cierto esquema o visión de mundo romántica pueda haber persistido de alguna manera, actuando a la sombra, en fases posteriores de la obra del autor.

### 3.3. Formalismo, participación y... lastre

Un énfasis en la coexistencia difícil entre tendencias elitistas y demóticas, esteticistas y participantes, actuando al interior de la poesía concreta ha estado en el centro de una de sus revisiones

52. Esta línea de argumentación, más bien anti romántica, aparece con claridad en CAMPOS, H. “poesia concreta – linguagem – comunicação” [1957]. In: CAMPOS et al. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Atelié Editorial, 2014. La cita relevante es la siguiente: “Assim, será a ‘fisiognomia da nossa época’ (a revolução industrial, as técnicas do jornalismo e da propaganda, a cosmovisão oferecida pelas revoluções do pensamento científico e filosófico, a teoria da comunicação rasgada pela cibernética etc.) a provável estrutura conteudística relacionada com o conteúdo-estrutura do poema concreto” (*Idem.*, 2014e, p.109).

críticas recientes.<sup>53</sup> Se trata de una línea que quiero presentar y discutir con detención, pues ha contribuido a definir en las últimas décadas un marco histórico-artístico denso y sugerente para el tipo de problemas que hemos discutido hasta aquí, y que continuaremos discutiendo a lo largo de este libro. Un texto seminal para esta línea crítica ha sido “Esteticismo e Participação. As vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)” [1990] de Iumna Simon. En este ensayo, que retoma algunas tesis básicas de *Teoría de la vanguardia* [1974] de Peter Bürger, Simon se pregunta por la adecuación de un término como vanguardia para referirse a un movimiento artístico que nunca resolvió de modo satisfactorio una tensión interna entre esteticismo y participación. Principios puristas propios de la poética de Mallarmé coexistirían con principios participantes cercanos a la *Bauhaus*, que apuntarían a una inserción más directa en la praxis cotidiana.

Cerca del final de su ensayo, Simon nos ofrece una síntesis de su argumento: “até aqui o leitor seguramente reteve o espanto: esta exposição apresenta um percurso vanguardista em que declarações de autonomia da forma estão quase sempre acompanhadas de propostas de inserção – mais e menos funcional, mais e menos engajada – na vida e no cotidiano de uma sociedade moderna”.<sup>54</sup> Esta coexistencia de principios y estrategias culturales se presentaría de modo paradójico: “à pretendida imediatez da inserção histórico-social da poesia concreta e de suas estratégias de intervenção, sobrepõe-se uma concepção particular da autonomia estética – a qual se afirma tão mais autônoma quanto mais integrada na sociedade e na história se apresenta”.<sup>55</sup> En otra formulación, la autora comenta:

Ficamos impressionados com a singeleza obtida por essa depuração formal tão assepticamente controlada, com o asseio de sua beleza despojada. Como organização interna, os poemas mantêm

53. Cf. SIMON, I. “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1959)”. In: *Novos Estudos CEBRAP*. 26 de março de 1990, p.120-140; Nuernberger. R. *Inquietudo: uma poética possível no Brasil dos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

54. SIMON, 1990, p.134.

55. *Idem. op.cit.*, p.127.

um refinamento formal e estético de certo modo estranho à ideia de arte popular, pronta para sair pelas ruas da cidade e ser compreendida pelos transeuntes assoberbados e distraídos<sup>56</sup>

Insistiendo en estas paradojas, Simon nota que, pese a haber defendido un programa anti-literario basado en la idea de una crisis definitiva del verso, el concretismo habría terminado por reafirmar en sus obras “procedimientos que se encontram dispersos e rarefeitos no poema em verso de todos os tempos (rima, paronomásia, assonância, aliteração, anáfora, elipse, assíndeto, entre outros tantos)”. Es decir, aboliendo el verso los poetas concretos conservaron las “figuras clásicas do verso”.<sup>57</sup> Entonces, la autora se pregunta: “[c]omo entender o fundamento de um plano de composição antiliterário que todavia se respalda no mais literário, no puro poético?”<sup>58</sup> O bien, ¿cómo entender una producción incansable de manifiestos y textos teóricos que apuntaban a “pedir, enfim, reconhecimento ao sistema literário”?<sup>59</sup> Retomando los términos de Bürger, podríamos agregar: ¿cómo entender una vanguardia anti-literaria que contribuyó a reforzar y consolidar la institución arte moderno en Brasil, bajo estándares más estrictos de autonomía formal?

Haciendo un balance general, Simon sugiere que en el concretismo poético habría primado el impulso formalista o esteticista por sobre el proyecto de inserción social. De allí la incomodidad que surge al confrontar este movimiento con conceptos más estrictos de vanguardia, como el de Bürger. La autora considera que, en última instancia, la intervención práctica del movimiento en el cotidiano habría sido muy limitada, lo que la lleva a proponer una crítica más severa: “[é] o que me leva a sugerir o quanto a inserção dos poetas na prática da vida foi limitada, restrita que ficou ao meio artístico e intelectual, entre criadores cultivando narcisicamente sua condição maldita e integrada”.<sup>60</sup> No obstante, pese a las deficiencias de sus pretensiones participantes, la autora concluye defendiendo el movimiento precisamente por las potencias y rigores de su formalismo, esto es, por la

56. *Idem., op.cit.*, p.126

57. *Idem., Ibid.*

58. *Idem., op.cit.*, p.127.

59. *Idem., op.cit.*, p.138.

60. *Idem., ibid.*

“atualização da pesquisa formal”<sup>61</sup> que habría permitido dar un nuevo impulso, en el período post-45, al programa de “atualização da inteligência artística brasileira” definido por Mário de Andrade.<sup>62</sup> Reformulando este balance, podríamos decir que, en cuanto vanguardia más estricta (transgresiva y participante), el concretismo quedó en deuda. No obstante, en cuanto modernismo formalista, parece haber cumplido su tarea de modo excepcional.

Por nuestra parte, y en base a lo que discutimos en el capítulo anterior, destacamos que una tensión o paradoja entre formalismo y participación no habría sido una extravagancia de la poesía concreta, sino un problema más general de la abstracción geométrica brasilera, que presentó diversas variantes, más o menos felices. Como vimos, una de las más importantes fue la defensa del movimiento abstracto ensayada por Mário Pedrosa durante los 50. Retomando algunos comentarios de Otilia Arantes, Pedrosa se habría basado en la “observação pouco usual” de que “arte autônoma e utopia vanguardista dessublimadora podem andar juntas no reordenamento da sociabilidade”.<sup>63</sup> O, en otras palabras, que habría defendido, por lo menos durante los 50, “de um lado, a mais intransigente autonomia, apartando a dimensão estética do ‘chão onde fazemos nossas andanças’, de outro, o propósito de vanguarda de extravasar no mundo vivido aquele conteúdo que precisou de liberdade para decantar-se segundo leis próprias”.<sup>64</sup>

En relación al caso más específico del concretismo poético, Simon, pese a sus incomodidades, mantendrá el término vanguardia a lo largo de su ensayo. Una *vanguardia formalista y esteticista*. Por nuestra parte, hemos sugerido que, en lugar de pensar en *vanguardias formalistas* resultaría posible, considerando un cuadro mundial dominado por doctrinas formalistas, y por la consolidación de instituciones de arte moderno inspirados en el MoMA, pensar que el constructivismo o abstracción geométrica brasilera habría sido una variante singular de modernismo tardío que, al menos durante los

61. *Idem.*, *op.cit.*, p.139.

62. *Idem.*, *op.cit.*, p.120.

63. ARANTES, 2000, p.18.

64. *Idem.*, 1995, p.19. A nuestro juicio, el principio de “exercício experimental da liberdade” apuntaría precisamente a pensar y proponer puntos de pasaje entre un arte radicalmente autónomo y praxis cotidiana.

50, creyó posible defender un formalismo fuerte a la vez que imaginaba para sí una gran función o misión social. En otras palabras, hemos optado por teorizar la abstracción geométrica de los 50 como un modernismo tardío con pretensiones o impulsos vanguardistas. Y no como un vanguardismo esteticista. Se trata, en definitiva, de una cuestión de ángulo teórico, que depende del peso relativo que cada crítico atribuya a los dos principales impulsos que operaron al interior del movimiento brasileiro. Como Simon, pienso que el formalismo, en retrospectiva, reveló haber tenido más peso y consistencia. Así, aunque tengo conciencia que nos movemos en una zona gris, pienso que, al menos en lo que refiere a los 50, estaríamos antes en el campo de una teoría del modernismo que en el de una teoría de la vanguardia. En cierta medida, es como si los protagonistas del movimiento brasileiro de los 50, o la crítica que lo ha estudiado, hubiesen quedado debiendo un gesto como el realizado por Clement Greenberg, cuando comenzó a utilizar el término “modernismo” para referirse a los mismos movimientos artísticos que durante los 40 y 50 había estudiado bajo el nombre de “vanguardia”.<sup>65</sup> ¿Sería pertinente hacer algo semejante en lo que refiere a un movimiento como el concretismo literario?

Diversos críticos concuerdan en que, durante los 50, el arte abstracto conquistó en Brasil una autonomía artística de una consistencia y rigor sin precedentes.<sup>66</sup> Sin embargo, en retrospectiva, si su formalismo mostró ser más sólido, y su pretendida inserción práctica y transformadora de la vida cotidiana más bien inconsistente y frustrante, esto no debe llevarnos a concluir que el segundo impulso no haya sido un elemento constitutivo del movimiento, un componente

65. Ver Capítulo 2 de este libro, la sección 2.2.

66. En la opinión de Brito: “Foi na década de 50 que o meio da arte brasileira começou a lidar com os conceitos da arte moderna e as implicações delas advindas, seja crítica ou produtivamente. E é a partir do contato com esses conceitos que vão se produzir os discursos concretos e neoconcretos, com a intenção explícita de levá-los adiante (BRITO, *op.cit.*, p.36). Naves comparte este juicio: “É apenas no final dos anos 50 que, no Brasil, as artes visuais adquirem uma consistência razoável, capaz de conferir densidade e continuidade aos debates *modernos*” (NAVES, 2007f, p.90). Ambos críticos coinciden en que habría sido en este modernismo tardío, post-1945, y no en el modernismo de 22, formalmente menos riguroso o más inconsistente, que se habría alcanzado una autonomía artística plena.

fundamental de su fuerza o *pathos* modernista. Sin tales pretensiones excesivas habría sido otro movimiento. Habría sido, simplemente, un formalismo o un esteticismo. Sus debates y obras no habrían sido el lugar en el que tantas ilusiones sociales y políticas fueron procesadas. En el período post-45, el intento de conciliar formalismo fuerte y participación fuerte diferenció de modo claro el modernismo tardío brasileiro del estadounidense. Dicho esto, es importante considerar que el modo de procesar esta coexistencia difícil de impulsos formalistas y participantes se dio de modos diferentes al interior del movimiento brasileiro. Si en el capítulo anterior nos detuvimos en Mário Pedrosa, en este capítulo nuestro foco está en el concretismo literario, y, más específicamente, en la versión de Haroldo de Campos.

\*\*\*

Como continuación de la línea crítica inaugurada por Iumna Simon, considero que un estudio que resulta particularmente orientador para entender el modo en que el concretismo poético procesó (y nunca resolvió) una tensión entre formalismo y participación demótica es *Inquietudo: uma poética possível no Brasil dos anos 1970* de Renan Nuernberger [2014]. Pese a no haber sido publicado hasta la fecha en un formato más accesible – pues se trata de una tesis de Magister –, este estudio destaca dentro de la bibliografía crítica del concretismo literario por la sensibilidad y densidad con la que su autor persigue los movimientos y variaciones de esta tensión a lo largo de las décadas que siguieron a 1945.

Para perfilar la línea argumentativa principal de este capítulo propongo iniciar un diálogo detenido con algunas posiciones que me parecen particularmente orientadoras del estudio de Nuernberger en lo que refiere al estudio del concretismo literario. Comencemos por recuperar el modo en que retoma la tensión entre esteticismo y participación de Iumna Simon. Para el autor, la “paradoja constitutiva” del movimiento [la poesía concreta] sería la siguiente: “a trajetória do concretismo é perpassada por essa *contradição entre o formalismo esteticista de suas bases e o experimentalismo antiliterário de suas pretensões*”.<sup>67</sup> En otros momentos de su estudio, encontramos

67. NUERNBERGER, 2014, p.17, cursivas del autor.

variaciones como “contradição entre pendor formalista e a destruição antiartística”<sup>68</sup> o “contradição formalismo vs. deslitteratização”.<sup>69</sup> Esta paradoja constitutiva se mantendría a lo largo de todo el ciclo concretista, “desde a primeira menção ao termo [poesia concreta] em 1955 até o último número da revista *Invenção* em 1967”. Nuernberger agrega que tal paradoja será el hilo conductor de su aproximación: “[e] esse é o *ponto-cego* da poesia concreta que pretendo compreender”.<sup>70</sup>

De modo que el autor ha reformulado la tensión entre formalismo y participación de Simon como una contradicción entre “bases formalistas” y “pretensiones” programáticas. Al respecto, considero que la contribución del autor radica principalmente en el modo en que elabora el primero de estos términos. Con “base” Nuernberger parece referir a algo que operaría de modo menos explícito, más subterráneo, contribuyendo a producir, entre 1955 y 1967, un “punto ciego” en el movimiento. Intentaré argumentar que la sustitución del término “esteticismo” de Simon por “bases”, este último operando en una modalidad más bien inconsciente, es una contribución relevante y productiva para la crítica del concretismo.

Antes de profundizar en el problema de las bases, debemos referirnos mínimamente al problema de las pretensiones programáticas. Es sabido que los autores del concretismo poético, a lo largo de los 50, produjeron decenas de textos teóricos programáticos. Fueron recolectados en *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960* [1965]. Se trata de un programa explícito largamente discutido en la bibliografía existente sobre concretismo.<sup>71</sup> En términos generales considero que, en sus posiciones explícitas, o en sus pretensiones,

68. *Idem.*, *op.cit.*, p.46.

69. *Idem.*, *op.cit.*, p.55.

70. *Idem.*, *Ibid.* Notemos que el marco en las que operaría de modo claro esta paradoja constitutiva (1955-1967) coincide, asimismo, con fechas importantes para nuestro estudio de la prosa literaria de Haroldo de Campos. *Ciropédia* fue publicada por primera vez en 1955 mientras que la segunda muestra de *Galáxias* apareció en 1967, en el último número de *Invenção*. A partir de este número, siempre según Nuernberger, el movimiento se *pulverizaría*. Cf. *Idem.*, *op.cit.*, p.65.

71. Para un estudio del movimiento centrado principalmente en sus textos teóricos ver FRANCHETTI, P. *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta*. 4ª Ed. Ampliada. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

el concretismo poético de São Paulo estuvo en sintonía con la política socialdemócrata y la actitud jacobina, dogmática e intransigente que propusimos al inicio del capítulo para caracterizar de modo genérico la abstracción geométrica brasileira. Por lo tanto, no repetiré aquí tales características. En lo que refiere al concretismo literario lo que nos interesará es pensar como esta política socialdemócrata y este jacobinismo entró en tensión o contradicción con lo que Nuernberger llama las “bases formalistas” del movimiento.

De todos modos, es importante insistir, con Simon, en la orientación “participante” como parte fundamental de su programa, es decir, en la pretensión *bauhausiana* de insertarse de modo más directo en un cotidiano urbano-industrial, buscando una comunicación con audiencias modernas y masivas. Esta orientación demótica estaría, por su vez, relacionada a las pretensiones anti-literarias o anti-artísticas destacadas por Nuernberger. En esta línea, los concretos habrían iniciado una revisión crítica de un conjunto de convenciones literarias que juzgaron obsoletas, académicas y esteticistas. No obstante, como notamos con Simon, el resultado no siempre coincidió con el programa. Pues, retomando un ejemplo notable de la autora, si pretendieron abolir la convención del verso por considerarla obsoleta, o demasiado poética, prefiriendo tomar como modelo una composición espacial con afinidades con la plana publicitaria o con el diario, es decir, con medios masivos, en definitiva, terminaron conservado en sus *poemas-cartazes* las “figuras clásicas do verso”: la “rima, paronomásia, assonância, aliteração, anáfora, elipse, assíndeto”, ahora “expostas a seco”.<sup>72</sup>

Cerrando este breve comentario sobre pretensiones programáticas de la poesía concreta, puede resultar de interés recuperar una reflexión de Haroldo de Campos en 1962 respecto a lo que habría sido, hasta esa fecha, la función social “participante” del concretismo poético. Según nuestro autor, durante los 50, el movimiento habría contribuido de modo decisivo a consolidar un contexto común, más inclusivo, y con un conjunto reducido y claro de principios, en el que cualquiera podría participar. A partir de sus obras y textos teóricos, el concretismo “criou um contexto, situou poetas mais jovens ou de gerações posteriores, criou os prolegômenos para uma linguagem comum, quando todo mundo entendia – por solipsismo, carência de

72. SIMON, *op.cit.*, p.126.



programa ou de informação, ou ainda por tudo junto – que isto era impossível”.<sup>73</sup>

Dicho esto, podemos introducirnos en el problema que nos interesa discutir con detención: un modo posible de entender lo que Nuernberger ha llamado “bases formalistas” de la poesía concreta. Como sugerí, al no participar de las pretensiones programáticas, el problema de las bases actuaría de un modo más subterráneo, menos explícito, por lo que nos exigirá un trayecto más pausado, que completaremos en diferentes etapas. Como punto de partida, tendremos que referirnos a los orígenes más inmediatos que Nuernberger asocia a la “base formalista” de la poesía concreta: “a base formalista do movimento, herança heterogênea da geração de 45 informada pelo *New Criticism* cuja defesa do poema como objeto em si e por si (desvinculado do contexto histórico-social) marcou sobremaneira a reflexão e a produção de poesia no segundo quarto do século XX”.<sup>74</sup> Así, tenemos que la “base formalista” habría sido *heredada* de aquella generación denominada “Generación del 45” cuyo formalismo, por su vez, estaría informado por el *New Criticism* estadounidense. De momento, y como primera etapa, nos detendremos en el peso que habría tenido la Generación del 45 sobre el grupo de la poesía concreta.<sup>75</sup>

73. CAMPOS, 1979, p.29.

74. NUERNBERGER, *op. cit.*, p.52.

75. En las páginas que siguen, el lector notará un gran ausente entre las filas de la Generación del 45: João Cabral de Melo Neto. Las razones de su exclusión son dos. La más importante es que en esta sección no nos interesará estudiar la Generación del 45 por sí misma, considerando con cuidado sus características, sino que apuntaremos a definir lo que esta generación pasó a significar *para el concretismo poético*. Y, como veremos, cumplió la función básica de polo negativo contra el cual el concretismo pretendió diferenciar y afirmar su propio programa. Aquí nos interesarán principalmente los lugares comunes que asociaron a dicha generación. Como es sabido, el único autor de la Generación del 45 que los poetas concretos rescataron, incluyéndolo en la sección nacional de su *paideuma* fue João Cabral. Pero lo rescataron precisamente porque, a juicio de los poetas concretos, el autor pernambucano no respondería al tipo de presupuestos y prácticas conservadoras y beletristas que asociaron a la generación de la que este provenía. Haroldo de Campos diría en 1962: “João Cabral (que só por coincidência tabelioa tem algo a ver com a tímida grei restauradora de 45)” (Campos, 1979, p.29). La segunda razón refiere a que comentar la compleja influencia de Cabral sobre la poesía concreta exigiría un capítulo aparte, uno que nos alejaría de nuestra línea principal de argumentación sobre el concretismo literario, centrada en la prosa literaria de Haroldo de Campos.



“Generación del 45” alude a un grupo heterogéneo de poetas que, durante los 40 e inicios de los 50, se reunía en Congresos y Clubes de Poesía en ciudades como São Paulo, Recife y Ceará.<sup>76</sup> Resumiendo sus características, Gonzalo Aguilar ha señalado que, sin ser programática, expresó “uma nova sensibilidade poética que recusava os ‘descuidos’ e o prosaísmo do modernismo brasileiro, e que se inclinava por formas tradicionais do poema e uma temática mítica e paisagista, alheia ao mundo moderno”.<sup>77</sup> Habría producido “uma poesia equilibrada, que jamais rompia as formas regulares e convencionais”. Por otra parte, en estas obras sería frecuente encontrar actitudes nostálgicas y alusiones a un “[m]undo perdido mas cheio de sentido que a nova paisagem tecnológica apagou da face da terra”.<sup>78</sup> En lo que refiere a su política, en contraste con la socialdemocracia de la abstracción geométrica, esta generación habría sido elitista y abiertamente conservadora. Al respecto, para definir su política, Paulo Franchetti recupera una evaluación de Wilson Martins: “Ele [Wilson Martins] fala de uma ‘Geração de 45’ na política, que seria uma geração [...] claramente restauradora, se não reacionária, e, em todo caso, aristocrática”.<sup>79</sup>

Simon, Franchetti y Nuernberger coinciden en que la relación entre el concretismo y esta generación no correspondería a una simple negación. El último, comentando el nombre elegido por los poetas concretos para autodenominarse, señala: “[o] preciosismo do termo *Noigandres* – em oposição a Ruptura [el grupo paulista de pintura concreta, JMC] – poderia facilmente nomear um grupo beletrista ligado à chamada geração de 45”.<sup>80</sup> Y, de hecho, en un inicio, Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos, fueron considerados los *novísimos* de esta generación. Como poetas, se iniciaron dentro

76. Para una síntesis de las características asociadas a la Generación del 45 y a su relación con el concretismo, ver FRANCHETTI, P. *op.cit.*, el capítulo IV “‘Geração de 45’ e outras ideias correntes e cruzadas”, p.111-132; AGUILAR, G. *Poesia Concreta Brasileira. As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Edusp, 2005, del capítulo 3, la sección “Poetas novos, novos signos”, p.161-174.

77. AGUILAR, *op.cit.*, p.161, nota 1.

78. *Idem.*, *op.cit.*, p.163.

79. FRANCHETTI, *op.cit.*, p.115.

80. NUERNBERGER, *op.cit.*, p.16.

de sus filas y debutaron en sus revistas. No obstante, al constituirse como grupo en 1952, en torno a la revista *Noigandres*, quisieron marcar su distancia. A partir de la segunda mitad de los 50, los poetas concretos insistirán en esta distancia, orientándola en tono polémico.

Sin embargo, como suele sugerirse en la bibliografía sobre el concretismo literario, sus autores habrían conservado algo de la generación en la que se iniciaron. Uno de los primeros en denunciar esto, de modo público, fue un ex-concretista: el poeta y crítico Ferreira Gullar. En un texto de 1963, escrito en tiempos en que el centro del debate artístico refería a la urgencia del compromiso político, afirmó que la poesía concreta no habría sido otra cosa que una continuación del formalismo de la Generación del 45: “os concretistas foram mais fiéis aos problemas poéticos colocados pela geração 45, levando-os às suas conseqüências lógicas e completando o ciclo formalista que aqueles poetas pretenderam atalhar”.<sup>81</sup> Dicho en los 60, esto era una acusación. Creemos que Gullar dio en el blanco al notar una continuidad formalista entre la Generación del 45 y el concretismo literario; y, asimismo, al notar que, en tal continuidad, habría algo incómodo. No obstante, creemos que el carácter de esta base formalista común es más complejo de lo que sugiere el argumento de Gullar. Pero, para elaborar nuestro argumento tendremos que ir por partes, comenzando por definir mejor lo que habría que entender al referir al formalismo de la Generación del 45.

Franchetti abre una primera línea para esta discusión al afirmar que el formalismo de la Generación del 45 habría sido una respuesta moderna a las nuevas presiones de división del trabajo intelectual sentidas en ciudades como São Paulo.<sup>82</sup> Simon confirma esta posición al argumentar que el proyecto artístico de dicha generación sirvió “ao esforço de especialização literária que, na época, traduzia a necessidade de construir um território próprio e autônomo para a expressão poética”.<sup>83</sup> Esta línea de interpretación deriva, como reconocen ambos críticos, de un importante ensayo de inicios de los años 50: “Literatura e Cultura de 1900 a 1945” [redactado en 1950, y publicado en 1953 y 1955] de Antonio Candido. Este texto resulta fundamental para entender una primera dimensión, *moderna*, del formalismo del 45.

81. GULLAR, 2002, p.110.

82. Cf. FRANCHETTI, *op.cit.*, p.121-22.

83. SIMON, *op.cit.*, p.125.

En su última sección, que es la que interesa a nuestros propósitos, Candido afirma que sería sólo en el Brasil del post-45 que se habría conquistado una autonomía estrictamente artística para la literatura: “[d]eixando de constituir atividade sincrética, a literatura volta-se sobre si mesma, especificando-se e assumindo uma configuração propriamente estética”.<sup>84</sup> Los letrados habrían sentido este proceso como una caída, pues su actividad había pasado de ser la “viga mestra” de la vida cultural a “alinhar-se em pé de igualdade com outras atividades do espírito”.<sup>85</sup> Candido define la trayectoria de la literatura hacia una autonomía literaria más estricta, es decir, la tendencia que en el capítulo anterior llamamos *abstracción artística*, del siguiente modo: “poderíamos defini-la como *literatura de incorporação* que vai passando a *literatura da depuração*”.<sup>86</sup> Para el crítico, si en Brasil la literatura pudo actuar hasta una fecha tan tardía como 1945 como viga maestra y como medio de incorporación de las más diversas materias esto suponía su inserción en una “sociedade pouco organizada além dos limites paternalistas da família” y con “fracas divisão do trabalho intelectual”.<sup>87</sup>

El proceso de una autonomización o especialización literaria más estricta, en curso durante la escritura del ensayo de Candido, estaría acabando con la “tiranía jurídico-retórica”<sup>88</sup> de los letrados y apuntaría a aspectos progresistas que, poco después, el programa concretista haría suyos:

Em nossos dias estamos assistindo ao fim da literatura onívora (...) Assistimos, assim, ao fim da literatice tradicional (...) presenciamos também a formação de padrões literários mais puros, mais exigentes e voltados para a consideração de problemas estéticos, não mais sociais e históricos. *É a maneira pela qual as letras reagiram à crescente divisão do trabalho intelectual.* (...) hoje (...) a literatura deve retrair, *se não a profundidade, certamente o âmbito da sua ambição.* Daí as modernas tendências estetizantes aparecerem ao sociólogo e ao historiador da cultura como reação de defesa e ajustamento às novas condições da vida intelectual; *uma delimitação de campo*

84. CANDIDO, 2014, p.138.

85. *Idem.*, *op.cit.*, p.138.

86. *Idem.*, *Ibid.*, cursivas del autor.

87. *Idem.*, *op.cit.*, p.139.

88. *Idem.*, *op.cit.*, p.141.

*que, para o crítico, é principalmente uma tendência ao formalismo, e por vezes à gratuidade e ao solipsismo literário*<sup>89</sup>

En primer lugar, volviendo sobre nuestra noción de abstracción artística, quiero llamar la atención del/de la lector/a hacia la tesis de Candido según la cual una delimitación más estricta de campos implicaría una “tendência ao formalismo”. Como vimos en el capítulo anterior, afirmaciones de este tipo fundamentaron las teorías del arte moderno de críticos como Pedrosa y Greenberg. Recordemos que, para este último, la presión moderna a la definición cada vez más estricta de “áreas de competencia” coincidiría con una tendencia formalista al descubrimiento progresivo de la legalidad propia del medio específico en el que el artista trabaja. En ese trayecto, el medio se tornaría cada vez más puro.<sup>90</sup> Candido, en su ensayo, presentaría una variante propia de esta línea de argumentación tardo-modernista, adaptándola a la historia literaria brasilera. Recuperando nuestro argumento del Capítulo 2 (sección 2.4.): la especialización de un campo específicamente literario (abstracción artística) participaría, y estaría presionada por el proceso moderno más genérico de especialización de disciplinas o áreas de competencia (abstracción moderna). Bajo tal línea de argumentación, la especialización estricta de medios artísticos sería un caso específico de una tendencia generalizada de las sociedades modernas o en vías de modernización.

Respecto a la delimitación estricta de un campo literario, Candido presenta juicios a favor (la consolidación de una práctica más exigente y adecuada a las presiones modernas) y en contra (los riesgos del solipsismo y la arbitrariedad). Según el crítico, los escritores actuales tendrían que “retrair (...) o âmbito de sua ambição”. Esta restricción, vivida como una pérdida o caída por escritores acostumbrados a la situación indiferenciada anterior, no implicaría necesariamente una pérdida de “profundidade”.<sup>91</sup> En suma, durante las primeras

89. *Idem., op.cit.*, p.143-45, cursivas mías.

90. Ver Capítulo 2 de este libro, sección 2.2.

91. A modo de ejemplo, podemos referir a la noción de “modestia táctica” de Haroldo de Campos. En 1955, el escritor paulista defendería el ejercicio de reducción drástica de áreas de competencia, interpretando esta orientación restrictiva como “modestia táctica”. Esta podría entenderse como ejemplo de una reducción del ámbito de la ambición artística, pero no de su intensidad o potencia. Cf. CAMPOS, 2014a, p.51.

décadas del post-45 vemos aparecer, en diferentes contextos americanos, una reflexión sobre la exigencia moderna de delimitación de áreas de competencia, así como una pregunta por las nuevas potencias y límites de la abstracción artística.

Volviendo al asunto de esta sección, en caso de que siguiésemos la aproximación de Candido, en la que se destaca la dimensión moderna del formalismo de la Generación del 45, parecería razonable afirmar, junto a Gullar, que el concretismo poético habría sido su continuación y radicalización. Pero no es esta línea la que más nos interesa seguir aquí. Creemos que es posible apuntar hacia una segunda dimensión, menos moderna o modernista, de la “base formalista” que el concretismo habría heredado de la Generación del 45. Es esta línea más incierta la que, a partir de ahora, intentaremos definir y perseguir.

Como primer punto, considero que, cuando críticos como Simon, Nuernberger y Franchetti destacan que existiría una herencia formalista de la Generación del 45 en la poesía concreta, no estarían refiriéndose únicamente a su dimensión moderna. Apuntarían, asimismo, a modos en que ciertas convenciones literarias del pasado, así como cierta política elitista, o al menos no socialdemócrata, sobrevivirían de modo subterráneo en el concretismo, produciendo “puntos ciegos” en su programa explícito. En caso de que esta hipótesis apuntase en una dirección correcta, nos exigiría trabajar con formulaciones más heterogéneas y complejas para interrogar la “base formalista” del movimiento.

Noto un avance en esta línea más difícil cuando un crítico como Nuernberger afirma que “a poesia concreta realiza, *em partes*, a *codificação* de *certo convencionalismo* da geração de 45”.<sup>92</sup> Resulta interesante como, en este tipo de formulaciones, las cualificaciones comienzan a proliferar. Es bastante diferente afirmar que el concretismo continuaría un formalismo moderno (uno que, en última instancia, procedería del *New Criticism*) que decir que el concretismo “*codifica*”, “*em partes*” “*certo convencionalismo*” de la generación anterior. Si lo que está en juego en este formalismo es “*certo convencionalismo*”, esto sugiere que entender la relación entre concretismo y Generación del 45, a la Gullar, como la simple “consecuencia lógica” de un formalismo moderno, que, al fin interpretado de modo radical, llegaría

92. NUERNBERGER, *op.cit.*, p.20

a su destino de poesía pura y abstracta, no sería la más afinada. En otro momento de su estudio, Nuernberger afirma que el concretismo acarrea un “lastro da geração de 45”.<sup>93</sup> “Lastro” es otra palabra interesante, pues cualifica el problema de la base formalista sugiriendo que, para los poetas concretos, se trataría de un peso. Algo de lo que no podía librarse fácilmente; y que, al menos entre 1955 y 1967, retornaría una y otra vez. Sin negar la dimensión moderna del formalismo de tal generación, la pista que ahora hemos comenzado a seguir apuntaría en otra dirección: a la conservación, como lastre, de *cierto convencionalismo*, cuyo origen, a mi juicio, no sería internacional o angloamericano sino más bien local.

Probablemente haría más justicia a la especificidad de la Generación del 45 destacar, siguiendo a Candido, el tipo nuevo y moderno de formalismo que esta habría inaugurado en Brasil. Sin embargo, advierto que aquí lo que interesa es, principalmente, lo que esta generación vino a significar *para el concretismo*, y, más específicamente, para Haroldo de Campos. En este sentido, nos interesan las ideas y lugares comunes que comenzaron a rodearla. Al seguir estos lugares comunes, veremos que la idea de un formalismo moderno pasa a segundo plano. Respecto a esto, Franchetti ha comentado: “já se terá mais ou menos o lugar-comum a respeito de 45: a ligação com o parnasianismo e a expressão pouco acessível”.<sup>94</sup> Por su parte, en su caracterización de esta generación, Simon ha referido a la “dicção elevada e os tons solenes”, el “cultivo de temas e formas classicizantes, entregue à magia lírica e verbal” y a “soluções retóricas e estetizantes”.<sup>95</sup> Más allá de cuán justos sean estos términos, son muy cercanos a los usados por los propios concretos. Pues, para el concretismo, esta generación, en lugar de haber sido aquella que introdujo el modernismo angloamericano, vino a representar la restauración de un formalismo apegado a convenciones atávicas.

A modo de ejemplo, retomemos un conocido texto que Haroldo de Campos publicó en 1962, “A poesia concreta e a realidade nacional”, en donde presenta un panorama histórico-artístico del período post-45. En este y otros textos, el autor recupera la línea de ataque anti-retórica y anti-beletrista del prefacio de Oswald de Andrade a su

93. *Idem.*, *op.cit.*, p.48.

94. FRANCHETTI, *op.cit.*, p.113.

95. SIMON, *op.cit.*, p.125.

*Serafim Ponte Grande* [1933], cuyo párrafo inicial vale la pena recuperar y mantener en mente durante nuestra discusión: “O mal foi ter eu medido o meu avanço sobre o cabestro metrificado e nacionalista de duas remotas alimárias – Bilac e Coelho Neto. O erro ter corrido na mesma pista inexistente”.<sup>96</sup> De acuerdo a Haroldo, la generación de “22 foi a primeira tentativa de desalienar a literatura brasileira de seu *paraíso perdido formal* e colocá-la nos trilhos do tempo”.<sup>97</sup> Es decir, el primer esfuerzo de arrancarla de la pista inexistente, o ya obsoleta, de una serie de convenciones beletrísticas y oratorias. Sin embargo, según nuestro autor, la “tímida grei restauradora de 45”<sup>98</sup>, los “licornes da sacralidade artística”<sup>99</sup>, habrían diluido este primer proyecto modernista, liderando una restauración del “xaroposo limbo parnasianista, o Brasil coelhonetal e bliaquiano”<sup>100</sup>:

No campo da poesia, neste segundo pós-guerra, ensaiou-se entre nós a restauração: voltar para atrás era a palavra de ordem. Procurava-se desassimilar aquilo que Oswald tinha devorado. No mundo atômico, as carapaças cogumélicas da “tradição belartística” serviriam, senão de solução, pelo menos de polipeiro dominical para toda uma geração de *texugos estéticos*<sup>101</sup>

Así, a pesar de los esfuerzos del primer modernismo, *cierto convencionalismo* beletrístico y neoparnasiano habría persistido durante la década de 40 y 50 al ser restaurado por la Generación del 45. En este cuadro, según Haroldo de Campos, la misión del concretismo consistiría en completar el programa iniciado por Oswald de Andrade. De modo que la generación en la que los propios concretos se iniciaron se había tornado, como afirmará nuestro autor en un texto posterior, en su “adversária natural”.<sup>102</sup> Simon, confirmando esta línea, señala que, para el concretismo, “[c]ombatê-la era uma forma de recusar o *tradicional* e recuperar, sonhava-se, a radicalidade do momento mais

96. ANDRADE, 2011, p.55.

97. CAMPOS, 1979, p.28, cursivas mías.

98. *Idem.*, *op.cit.*, p.29.

99. *Idem.*, *op.cit.*, p.30.

100. *Idem.*, *op.cit.*, p.28.

101. *Idem.*, *ibid.*, cursivas del autor.

102. *Idem.*, 1997, p.267. Cita expandida: “a conservadora Geração de 45, com seus jogos florais, nossa adversária natural”.



‘revolucionario’ de 22”.<sup>103</sup> Y, sin embargo, por mucho que la atacasen y denunciasen, utilizando las estrategias más jacobinas, aún sentían su peso como un lastre.

En definitiva, a modo de síntesis provisoria, propongo que, para el concretismo (al menos para nuestro autor), el maltratado nombre “Generación del 45” vino a designar un conjunto heterogéneo de convenciones literarias atávicas, rodeadas de cierta aura fantasmática (algo que retorna, que se resiste a morir), cuyo origen no radicaría en tal generación, sino que se perdería en el tiempo, apuntando al menos hasta la época de los árcades. Para seguir la pista de esta base, o lastre, un trío de términos recurrentes como *beletrismo*, *neo-parnasianismo* y *expresión poco accesible*, puede servirnos de orientación. Asimismo, recuperando el énfasis anti-retórico que, en sus textos teóricos de los 50 y 60, Haroldo retoma de Oswald de Andrade, tendríamos que agregar *convenciones retórico-oratorias* a nuestra lista. Podría resultar orientador que, en adelante, cada vez que digamos “base formalista”, el/la lector/a agregue, en eco, la idea de un “lastre” formalista. Este último no referiría al formalismo propio de la abstracción artística del post-45, por ejemplo, al formalismo greenbergiano, sino que apuntaría a *cierto convencionalismo* cuyo origen histórico parece muy difícil de definir, apuntando más allá, más atrás, de la Generación del 45. En lo que sigue, nos interesará principalmente el conjunto de convenciones atávicas que tal generación vino a simbolizar para el concretismo literario.

103. SIMON, *op.cit.*, p.125. Así, para Simon esta generación no representaría apenas un formalismo alto-modernista, sino asimismo algo más general, un tradicionalismo que ya había sido objeto del modernismo de Oswald de Andrade.

### 3.4. *Make it new* y un cierto convencionalismo

*Se no meu foro interior, um velho sentimentalismo racial vibra ainda nas doces cordas alexandrinas de Bilac e Vicente de Carvalho, não posso deixar de reconhecer o direito sagrado das inovações, mesmo quando elas ameaçam espedaçar nas suas mãos hercúleas o ouro argamassado pela idade parnasiana. VAE VICTIS!*

MACHADO PENUMBRA<sup>104</sup>

Antes de continuar avanzando en las dimensiones subterráneas de la base formalista de la poesía concreta, es importante detenernos, como en una nueva estación, en la posición *programática* que Haroldo de Campos asumió, a partir de la década de 50, en relación a la tradición artística. En primer lugar, debemos destacar que el modernismo de nuestro autor nunca se basó, ni aun en sus inicios, en una búsqueda de lo nuevo por lo nuevo. Nunca le sedujo, por ejemplo, la exigencia rimbaudeana de ser “absolutamente moderno”.<sup>105</sup> Y, con el paso del tiempo, el peso de la tradición en su obra y en su actividad como crítico y traductor ganaría cada vez más fuerza.

Para entender la relación de Haroldo de Campos con la tradición artística, comencemos retomando una cita de “Contexto de una vanguardia” [1960], uno de los últimos textos del autor incluidos en *Teoria da poesia concreta*. Aquí encontramos una versión sintética del modo en que Haroldo entendía una relación modernista con la tradición:

Da arte atualíssima de Niemeyer, disse Lúcio Costa, o urbanista de Brasília, sem temer o aparente paradoxo, que era a que mais lhe trazia a evocação da arquitetura barroca do Aleijadinho. A tradição viva é moderna. Nessa acepção, quanto mais moderno, mais tradicional, mais parente da tradição válida, onde quer que ela se encontre<sup>106</sup>

104. ANDRADE, 2016, p.18. Machado Penumbra es el pseudoautor del prefacio a *Memórias Sentimentais de João Miramar* [1924] de Oswald de Andrade.

105. Cf. RIMBAUD, A. “Una temporada en el infierno”. In: *Prosa completa*. Madrid: Cátedra, 2016, p.201.

106. CAMPOS, 2014C, p.213.

No es arriesgado afirmar que esta posición está inspirada de modo directo en el programa *make it new* de Ezra Pound.<sup>107</sup> Este programa fue fundamental para la actividad crítica y para la obra literaria de Haroldo, al menos desde 1955 en adelante. Como nos interesa trabajar al interior de una teoría del modernismo heterogénea en lo que refiere a las relaciones posibles con la tradición, es importante evitar el equívoco de identificar el principio poundiano *make it new* con un imperativo de búsqueda de lo nuevo por sí mismo, es decir, como ruptura radical y absoluta con la tradición.<sup>108</sup> A tales equívocos se prestan pasajes como el siguiente, de Fredric Jameson:

Aquí, la fuerza del imperativo a innovar o a “make it new”, el valor poderoso y central de lo Nuevo como tal, siempre ha parecido constituir la lógica fundamental del modernismo, que replica la dinámica de la modernidad de Schelling en su potente expulsión del pasado en nombre de una búsqueda de innovación como tal y por sí misma, lo que frecuentemente puede parecer un fetiche vacío y formalista.<sup>109</sup>

Con esta generalización, Jameson no contribuye a mapear las diferentes variantes de modernismos que surgieron durante el siglo XX, entre las cuales la versión de Pound, junto a la de T. S. Eliot,

107. El poeta y crítico estadounidense defendió este programa de renovación en numerosos textos de la década de 30. Además del clásico *ABC of Reading* [1934], un escrito que resultó especialmente importante para el joven Haroldo de Campos fue Pound, E. “Date Line” [1934]. In: *Literary Essays of Ezra Pound*. Nueva York: New Directions Books, 1968.

108. Para una definición de esta noción más típica de lo nuevo modernista, recurre a Peter Bürger: “Lo que en la modernidad distingue la categoría de lo nuevo respecto de los usos anteriores, también legítimos, de la misma categoría es lo radical de la ruptura con todo lo que se considera válido hasta ese momento. Ya no se niegan algunos procedimientos artísticos y principios estilísticos, aceptados hasta entonces, sino toda la tradición del arte” (BÜRGER, *op.cit.*, p.87).

109. JAMESON, *op.cit.*, p.151, traducción mía. Cita original: “Here, the force of the imperative to innovate or to ‘make it new’, the powerful and central presiding value of the New as such, has always seemed to constitute the fundamental logic of modernism, which replicates Schelling’s dynamic of modernity in its powerful expulsion of the past in the name of a search for innovation as such and for its own sake, which can often seem to be an empty and formalist fetish”

fue una de las más influyentes en la consolidación de modernismos y formalismos en las Américas. Recuperada por el *New criticism* estadounidense, la versión angloamericana del modernismo de Pound y Eliot, no sólo no se oponía a la restauración de tradiciones, sino que la estimulaba. Ésta habría llegado al concretismo poético como herencia de la Generación del 45.<sup>110</sup> Al respecto, Nuernberger recupera una cita orientadora de Octavio Paz de *Los hijos de Limo*, referida a lo que el mexicano llama “*modernism* anglo-americano” (el de Pound y Eliot), y que resulta asimismo relevante para nuestra discusión: “la vanguardia europea rompe con todas las tradiciones y así continúa la tradición romántica de la ruptura; el movimiento angloamericano rompe con la tradición romántica. A la inversa del surrealismo, más que una revolución es una tentativa de restauración”.<sup>111</sup>

Para introducirnos en el sentido específico de *make it new* en Pound, destaquemos que se trata de un programa de restauración o renovación según el cual lo nuevo coincidiría con aquellos procedimientos y técnicas de la tradición artística – p.ej. en Homero, en la escultura egipcia, en Dante, en Guido de Cavalcanti, o en la arquitectura de Aleijadinho – que aún pueden ser sentidos como potencias vivas por generaciones actuales. Retomando un célebre verso de los *Cantos*, *make it new* equivaldría a “haber recogido en el aire una tradición viva”.<sup>112</sup> De acuerdo a Paz, “Pound se sirve del pasado como otra forma del futuro (...) La erudición de Pound es un banquete tras de una expedición de conquista (...) acumula las citas con un aire heroico de saqueador de tumbas”.<sup>113</sup> Podríamos traducir *make it new* por el mandato *renuévalo*: un programa de revisión permanente de la actualidad de la tradición, distinguiendo lo vivo de lo obsoleto; un programa orientado a la educación de públicos históricamente situados que recupera y *acumula*, como si fuese un botín de valores, técnicas y procedimientos artísticos del pasado.

La adhesión de Haroldo de Campos a este programa poundiano aparece ya en el párrafo inicial de “poesía e paraíso perdido” [1955], el primer texto de su autoría incluido en *Teoria de la poesía concreta*:

110. Cf. FRANCHETTI, *op.cit.*, p.121 y siguientes; NUERNBERGER, *op.cit.*, p.17-19.

111. Paz, 1999b, p.554.

112. POUND, 1996, p.542, traducción mía. Cita original: “To have gathered from the air a live tradition”.

113. PAZ, 1999a, p.115.

A arte da poesia, embora não tenha uma vivência função-da-História, mas se apoie sobre um *continuum* meta-histórico que contemporaniza Homero e Pound, Dante e Eliot, Góngora e Mallarmé, implica a ideia de progresso, não no sentido de hierarquia de valor, mas no de metamorfose vetoriada, de transformação qualitativa, de culturmorfologia: *make it new.* / “A ordenação do conhecimento, de sorte que o próximo homem (ou geração) possa encontrar da maneira mais rápida a parte viva do mesmo, e gastar o menos tempo possível com caminhos obsoletos” é a *metodologia crítica*, tácita ou expressa, que conduz à obra de criação<sup>114</sup>

Este pasaje incluye una cita de Pound (“A ordenação do conhecimento...”), cuyo sentido es especificado por Haroldo al llamarla “metodologia crítica”. Tal método *crítico* se propone filtrar y reducir el conocimiento, renovándolo para el mejor provecho de públicos actuales. Por otra parte, este método implicaría una noción de historia literaria que avanza (“vetoriada”) como una “metamorfose” que renueva valores, vitalismos, potencias, provenientes de cualquier momento de la tradición artística. Esto no ocurre de modo pasivo, sino que exige una actividad crítica y creadora (pues “conduz à obra de criação”), situada en el presente, y tomando posición respecto a ella, en diálogo permanente con la tradición. Esta actividad pretende renovar, para la generación actual, un repertorio de procedimientos y técnicas, por medio de selecciones y rechazos.<sup>115</sup>

Para leer este texto, pero también para entender las posiciones de base de Haroldo de Campos durante los 50, considero importante percibir que, si deriva su método general de renovación de tradiciones vivas de Ezra Pound, sus posiciones específicas en relación al momento histórico-artístico de los 50 estuvieron fuertemente influenciadas por un joven compositor francés, que desde inicios de la década se destacó por el modo polémico y técnicamente riguroso con el que intervino en el debate musical de vanguardia. Me refiero a Pierre Boulez. Considero que en “poesia e paraíso perdido” lo que

114. CAMPOS, 2014f, p.43, cursivas mías.

115. Este principio de renovación “vetoriada” de formas, selección crítica de procedimientos y técnicas de la tradición artística desde la perspectiva del presente, es una versión inicial, tal vez la primera en ser publicada, de lo que más tarde los poetas concretos llamarán “evolução de formas”. Este se tornará un principio básico para la definición de su programa. Ver, por ejemplo, el inicio de “plano-piloto para poesia concreta” [1958]. In: CAMPOS et al., 2014.

tenemos, básicamente, es una primera apropiación del *make it new* poundiano informado por las posiciones recientes de Boulez. En lo que refiere a este último, Haroldo basa su escrito en dos textos de inicios de los 50 en los que el francés defiende una línea de modernismo formalista y técnico que rechaza de modo drástico cualquier concesión a posiciones románticas o neoclásicas.<sup>116</sup> El artículo de Haroldo puede entenderse como un esfuerzo de adaptar la estrategia de Boulez, y sus líneas de ataque, al momento histórico-literario local de los 40 e inicios de los 50.

Tras una presentación sintética del programa *make it new*, dedicará su artículo a ensayar este método crítico sobre la producción literaria brasilera reciente: “O momento”, afirma, “reclama a higienização dos mitos”.<sup>117</sup> El joven poeta se propone “higienizar” la producción artística de convenciones que considera obsoletas o poco adecuadas para enfrentar las presiones o exigencias de la modernidad y del modernismo. En primer lugar, rechaza la recaída en actitudes románticas. Su ejemplo, tomado del *Doctor Fausto* de Mann, es la desmesura o *pathos* con la que Adrián Leverkühn responde a la revolución atonalista de inicios del siglo XX: “licântropo desesperado e último da grandiloquência romântica em colapso frente à guerra total da revolução schoenbergiana”.<sup>118</sup> Para Haroldo, la actitud romántica sería un “beco sem saída faustico”, una “carantonha de artifício” que reduciría el arte moderno a una “função catártica, espécie de clister do coração”.<sup>119</sup>

Dejando el romanticismo de lado, para nuestra discusión resulta esencial entender con claridad el segundo blanco de la crítica de Haroldo de Campos. Se trataría de cierto convencionalismo “enquistado” en la escena literaria local: “[m]ais agudas, mais enquistadas, e, assim, urgindo uma *fumigação* de raiz, dado o seu processo contumaz e atraente de ossificação, são certas tendências – aliás,

116. Se trata de “O Momento de Johann Sebastian Bach” [1951] y “Eventualmente” [1952], ambos incluidos en BOULEZ, P. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 2008. El primero de ellos, más breve y accesible al lector no especializado, permite notar con claridad las afinidades de tono y énfasis con la línea de argumentación que caracterizará los textos críticos de Haroldo de Campos durante la segunda mitad de los 50.

117. CAMPOS, *op.cit.*, p.44.

118. *Idem.*, *Ibid.*

119. *Idem.*, *op.cit.*, p.44-45.

bem definidas entre nós – de ‘estilização’, de ‘pausa que refresca’ formal”.<sup>120</sup> A continuação especificará melhor lo que quiere decir con “certas tendências”:

O lirismo anônimo e anódino, o amor às formas fixas do vago (...) a ‘redescoberta’ do soneto (...) são manifestações sobejamente conhecidas desse preguiçoso anseio em prol do domingão das artes, remanso onde a poesia, perfeitamente codificada em pequeninas regras métricas e ajustada a um sereno bom-tom formal (...) pudesse ficar à margem do processo cultural, garantido por um seguro de vida fiduciado à eternidade.<sup>121</sup>

Esto equivaldría, para Haroldo, a un “novo arcadismo, convencio-nado à sombra de clichês”. Según el autor, Boulez habría detectado la “patología” propia de esta línea artística: su “patología é o mesmo Pierre Boulez quem discerne, ao lobrigá-las, no caso da música atual, como ‘imensas nostalgias de confortos salutares”.<sup>122</sup> Vale la pena recuperar la cita original de Boulez, pues ayuda a especificar mejor el asunto general del propio artículo de Haroldo. Dice el francés: “[é] geralmente nessas épocas de desorientação que se constatam as imensas nostalgias de paraísos perdidos – digamos, mais prosaicamente, de comodidades salutares”.<sup>123</sup> En este pasaje, Boulez se refería, de modo negativo, a la fase neoclásica de Igor Stravinsky, acusándola de ser una reacción artística cómoda, y formalmente irresponsable, a las presiones y exigencias de los hallazgos formales del modernismo. La “patología” de este neoclasicismo sería la melancolía por paraísos formales perdidos en tiempos de perplejidad provocados por revoluciones modernistas.

En 1955, la estrategia de Haroldo de Campos consistió en adaptar la línea de ataque de Boulez al neoclasicismo musical a su propio ataque al formalismo de la Generación del 45, que a la fecha aún parecía ser dominante en la escena local. Es decir, el poeta paulista, sin renunciar a la preocupación por la forma y la técnica, encontró un modo para distanciarse de dicha generación al presentarla como una reacción neoclásica frente una revolución modernista en curso,

120. *Idem.*, *op.cit.*, p.45, cursivas mías.

121. *Idem.*, *Ibid.*

122. *Idem.*, *Ibid.*

123. BOULEZ, *op.cit.*, p.20.

en escala internacional y local. El formalismo del 45 no habría sido una respuesta de especialización moderna adecuada a la situación (como sugirió Franchetti, via Candido), sino la búsqueda de un “remanso” protegido, un “domingo das artes”, para poetas “morfinizados pela nostalgia do jogo sem imprevistos”.<sup>124</sup> De allí, por ejemplo, la recuperación de formas fijas como el soneto. En esta línea de ataque del poeta paulista, con su tono mordaz y sus imágenes peyorativas, no es difícil escuchar, de fondo, el rumor de las frases de Boulez: “[c]omo acreditar nesses profetas da ‘volta a’ ou das ‘reativações’ diversas, quando sua finalidade mais óbvia é a segurança, e seu móvel principal a falta de coragem?”<sup>125</sup>

No obstante, insistamos en que ni Haroldo de Campos ni Boulez rechazaron el formalismo moderno. Muy al contrario. Propusieron a lo largo de los 50 un formalismo radical, con gran énfasis en la técnica. A lo que se oponían era a un formalismo sin riesgos, sin imprevistos, sin contingencias inesperadas.<sup>126</sup> Tampoco se opusieron a la recuperación de la tradición artística, sino a un programa de *restauración* que, para evitar estados de perplejidad, buscaría refugios o paraísos perdidos en convenciones obsoletas y formas fijas.

En definitiva, afirma Haroldo: “há qualquer coisa de funerário nos paraísos perdidos”. Quienes entran en su lógica quedarían amenazados por el “olho de Medusa”.<sup>127</sup> Es claro que, con esta afirmación, el autor confirma una posición de rechazo hacia actitudes nostálgicas orientadas a la recuperación de paraísos perdidos. Sin embargo, notemos que quien percibe algo “funerário” en estas actitudes está, al mismo tiempo, proponiendo un programa de crítica y creación que pretende mantener una relación metódica con la tradición artística. En este sentido, considero que el modo más interesante de leer el comentario sobre el carácter “funerario” de los paraísos perdidos sería como una advertencia respecto a un riesgo inherente en

124. CAMPOS, *op.cit.*, p.46.

125. BOULEZ, *op.cit.*, p.29.

126. En este sentido, considero que el principio de planificación integral defendida por Haroldo de Campos en “da fenomenologia da composição à matemática da composição” [1957] sería un momento atípico o excepcional dentro de su poética de los 50 y 60. No obstante, es un texto relevante para identificar, en su versión más extrema, un impulso hacia el control integral que atraviesa la poética de nuestro autor. Cf. CAMPOS, 2014d.

127. CAMPOS, 2014f, p.46.



la propia práctica del autor, a su relación intensa con la tradición literaria, que, en este texto de 1955, propone elaborar a partir del programa *make it new* poundiano.

Contra este riesgo petrificante, Haroldo concluirá su artículo proponiendo un camino más alegre para su generación: “[a] arte é uma coisa viva. ‘Art is a joyous thing’, disse Pound. Uma coisa alegre. É tempo de libertar a obra de arte criativa da talha de matracas e da mística do pecado original com que o conformismo das estéticas ‘paradisíacas’ procura ferreteá-la para a garantia da salubridade de suas estâncias de ócio fungível”.<sup>128</sup> Un texto más conocido del mismo año, “a obra de arte aberta” [1955], concluye asimismo con una exhortación que apunta en la misma dirección: “o poeta contemporâneo não pode sentir-se envolvido por melancolias bizantinas de constantinoplas caídas, nem polipizar-se à margem do processo culturmorfológico que o convida à aventura criativa”. Contra los poetas “que amam a fixidez das soluções convencionadas” el autor llama a embarcarse “na tripulação de Argos”.<sup>129</sup> Recordemos que, en la *Ciropédia* (escrita en 1952, pero publicada por primera vez en 1955), el Príncipe de Agedor también realiza una exhortación a su armada juvenil: “A aventura, o périplo, a alquimia, a argonau, o argonauta. O imensudário”. El narrador complementa: “Lausverbi. Armada ao grande vento. Juventude do ano florindo à árvore fóssil. Trabalho de mineiros: perfuratriz ao coração de múmias nafta.” Y el Príncipe, de nuevo: “O idioma materno, o a duras penas, o em outros tempos, o ainda um dia?”.<sup>130</sup> Así, tenemos que Haroldo de Campos publicó en 1955 tres exhortaciones a la juventud poética brasilera a iniciar una aventura modernista. De un modo u otro, cada una de ellas ensaya, tomando posición sobre nostalgias y paraísos perdidos, un desvío respecto del formalismo “petrificante” de la Generación del 45.

Si considerásemos apenas los textos teóricos de 1955, Haroldo de Campos debutaría como crítico afirmando una posición fuerte y clara contra una actitud melancólica orientada a la restauración de paraísos perdidos, sea en sus versiones románticas o neoclásicas. Pero, si nos atenemos a la *Ciropédia*, lo mínimo que podemos decir es que la posición del autor es más ambigua respecto a las convenciones que

128. *Idem.*, *op.cit.*, p.47.

129. *Idem.*, 2014a, p.53.

130. *Idem.*, 2008, s.p., sección 10.

en los textos teóricos pretende “fumigar”. De partida, los elementos neoclásicos están a la vista, en el pesado vocabulario neoparnasiaco, en el ambiente arcádico y en la obra helénica que sirve de fuente. También encontramos elementos románticos, tanto en la actitud nostálgica del príncipe por paraísos perdidos como en la desmesura de su proyecto artístico. Pues, como vimos al inicio del capítulo, la pérdida de una relación erótica y poco diferenciada con la Naturaleza inaugura un estado melancólico que hará al príncipe rechazar sus deberes políticos y anunciar un proyecto artístico babélico, orientado a la restauración de la Edad de Oro en un nuevo nivel. Subirse con él a la Nave de Argos supone convicción en que una poesía mediada por el rigor-matemático sería capaz de conservar una promesa de felicidad relacionada a paraísos perdidos de carácter arcádico.

Pero, en 1955, la orientación exaltada del príncipe y su proyecto babélico, con esquema romántico a la base, ya no parecían convencer a Haroldo. No es casualidad que más tarde haya considerado *Ciropédia* como una “prehistoria barroca” que no coincidiría con las posiciones del concretismo ortodoxo. En sus dos primeros textos críticos recolectados en *Teoria de la poesia concreta* el autor ensaya modos alternativos de exhortación a una aventura constructivo-modernista. En 1955 aún conservará la imagen de la Nave de Argos, pero ésta ya no se dirige a la restauración de edades de oro. Por otra parte, el discurso exaltado y febril del príncipe será sustituido por declaraciones más modestas y prosaicas: “[a] arte é uma coisa viva (...) Uma coisa alegre”. Ambientes bucólicos y cortesanos serán sustituidos por ambientes urbano-industriales: dos años más tarde, en 1957, bajo un programa más estricto de reducción del campo de ambición artística (pero no de su intensidad y potencia), el autor dirá que el poema concreto se conforma con establecer homologías entre estructuras poéticas y urbano-industriales.<sup>131</sup> Perderemos de vista, al menos hasta *Galáxias*, el estilo excesivo, abrupto e impulsivo de la *Ciropédia*, así como los restos de romanticismo y neoclacisismo.

De momento, nos interesa enfatizar que, en 1955, el autor percibe, influenciado tanto por Pound como por Boulez, que habría algo muerto y petrificante en la insistencia en paraísos perdidos y en convenciones neoclásicas. En mi opinión, una afirmación como “há

131. Cf. CAMPOS, 2014e, p.109.

qualquer coisa de funerário nos paraísos perdidos” funcionaría muy bien como un pensamiento rumiante o retroactivo (un *afterthought*) respecto a lo que había intentado formalmente en su *Ciropédia*. Se trata del modo en que procesaba en 1955, desde la nueva perspectiva del programa *make it new*, y desde las posiciones anti-románticas y anti-neoclásicas que encontró en Boulez, el tipo singular de conservación de convenciones que había practicado en su prosa juvenil.

\*\*\*

Es el momento de retomar lo discutido en la sección anterior [3.3], esto es, que cuando hablamos de *bases formalistas* del concretismo nos referimos, en buena medida, a algo diferente de pretensiones y programas. Con la noción de *bases formalistas* estamos intentando interrogar un modo no programático, o menos voluntario, de relación con la tradición. Algo que produciría “puntos ciegos”. Al respecto, intentaré argumentar que existirían dos modos en que un concretista como Haroldo de Campos se relacionó con la tradición literaria: uno programático (*make it new*) y otro más difícil de precisar, de carácter más subterráneo o informal.

Para acercarnos a esta segunda modalidad, propongo retomar un pasaje importante del estudio de Nuernberger, a partir del cual podremos elaborar varios puntos claves de nuestro argumento. En este pasaje, el autor refiere al modo paradójico en que el concretismo restauraría el tipo de convenciones que pretende superar o romper.

Não se trata por isso de ruptura, *stricto sensu*. Os poetas concretos propõem, antes, uma evolução acumulativa das formas estéticas balizada pelo influxo histórico, que se resolve por uma apropriação sincrônica da tradição artística – dinâmica que não possui, no geral, o *teor paródico* de apropriação vanguardista da tradição. Esse aspecto “restaurador” é, ao mesmo tempo, “construtivo”: a poesia concreta realiza, em partes, a codificação de certo convencionalismo da geração de 45 (ligada ao alto modernismo da poesia internacional) para, no instante seguinte, insurgir-se violentamente contra essa convenção.<sup>132</sup>

132. NUERNBERGER, *op.cit.*, p.20, cursivas del autor.

El pasaje es denso, contiene varias tesis y nudos difíciles de resolver. Comienzo por una formulación que ya habíamos citado en la sección anterior: “a poesia concreta realiza, em partes, a codificação de certo convencionalismo da geração de 45 (*ligada ao alto modernismo da poesia internacional*)”. Hasta el momento había evitado la cualificación final, destacada aquí en cursivas, porque me exige entrar en precisiones difíciles. Pero ya es hora de intentarlo. En la medida en que avancemos en estas precisiones, no tengo certeza de si estaremos elaborando aspectos implícitos del argumento de Nuernberger sobre la “base formalista” del concretismo, o si comenzaremos a trabajar en una interpretación propia.

Comencemos por presionar lo que se quiere decir en este pasaje con “codificação” de “certo convencionalismo da geração de 45 (*ligada ao alto modernismo da poesia internacional*)”. Puede ser útil comparar esto con una formulación posterior en la que el autor refiere a la “base formalista do movimento, *herança heterogênea* da geração de 45 *informada pelo New Criticism*” con su “defesa do objeto em si e por si”.<sup>133</sup> Las formulaciones son casi idénticas: se indica que la *base* del concretismo sería un “certo convencionalismo da geração de 45”, o bien, una “*herança heterogênea* da geração de 45”, para luego “ligarla” o “informarla” por el alto modernismo internacional y el *New Criticism*. Del lado de la Generación del 45 tenemos que su convencionalismo es algo heterogéneo y poco determinado (“um certo convencionalismo”), mientras que, al ser ligado al alto modernismo internacional, o al *New Criticism*, entraríamos en un campo más definido, en el que podríamos hablar de tales o cuales autores, técnicas y principios formalistas (p.ej. la “defesa do objeto em si e por si”). Es cierto que en ambas formulaciones el autor mantiene una distinción, pero no parece fácil definirla o fijarla. ¿Qué partes de la “base formalista” corresponderían al formalismo propio de la Generación del 45 y cuáles al modernismo anglo-americano? ¿Serían el mismo tipo de formalismo? En Nuernberger, es como si un lado de esta ecuación no pudiese ser pensado sin estar anudado al otro. Y esto torna un tanto difícil entender su pensamiento sobre el problema de las bases. Por mi parte, anticipando nuestro argumento, sugiero que un modo de conservar la distinción y la formulación de Nuernberger sería con

133. *Idem.*, *op.cit.*, p.52., cursivas mías.

una ecuación del tipo: *nuevas convenciones* ligadas a *cierto convencionalismo*. Explicaré esto por partes.

Una cita de Iumna Simon tal vez contribuya a este intento de desanudar lo que en el pasaje de Nuernberger estaría siendo pensado. Refiriéndose a la Generación del 45, afirma: “*Se os recursos e procedimentos modernos foram traduzidos como convenção, como um padrão genérico de modernidade poética, ao mesmo tempo eles serviam, juntamente com a restauração das formas tradicionais, ao esforço de especialização literária*”.<sup>134</sup> De modo que, en el caso de la Generación del 45, las *nuevas* convenciones obtenidas del alto-modernismo internacional fueron combinadas a *viejas* convenciones (“restauração das formas tradicionais”<sup>135</sup>). No obstante, ambas contribuirían al mismo objetivo moderno: la delimitación de un área de competencia específicamente literaria, de carácter esteticista. Notemos que, aunque el resultado sea el mismo, las fuentes de las convenciones no lo son. Creo que este carácter combinado del “convencionalismo” de la Generación del 45, a la vez modernista y atávico, aparece de modo más nítido en el argumento de Simon que en el de Nuernberger. En este sentido, Simon contribuye a especificar mejor la lógica combinada bajo la que podríamos entender una frase como “*herança heterogênea da geração do 45*”.<sup>136</sup>

El carácter combinado de la herencia del 45 es un elemento relevante para pensar en la “base formalista” de la poesía concreta. No obstante, creo que aún es posible formular una hipótesis que operaría en un nivel más profundo: notemos que toda la operación simbólica de base – tanto en la Generación del 45 como en la poesía concreta – tendría un presupuesto más bien tradicionalista: una tendencia a *codificar* procedimientos, dispositivos y técnicas (sean estas modernistas, antiguas o atávicas) *como convenciones* compartidas por un colectivo. Es decir, se trataría de un *convencionalismo*. Es este, creo, el sentido

134. SIMON, *op.cit.*, p.125, cursivas mías.

135. En la sección anterior ya hemos indicado lo que Simon quiere decir con “formas tradicionais” en el caso de esta generación: “dicção elevada e os tons solenes”, “cultivo de temas e formas classicizantes, entregue à magia lírica e verbal”, “soluções retóricas e estetizantes”. Como ya sugerí, no deberíamos asociar el origen de estas formas a esta generación, pues se trataría de una “restauración” de convenciones anteriores. Las mismas que, según Haroldo de Campos, un modernista como Oswald de Andrade ya había intentado abolir.

136. NUERNBERGER, *op.cit.*, p.52.

más profundo, o *de base*, en que podría establecerse una continuidad entre concretismo y Generación del 45. Para evitar una interpretación unilateralmente modernista de este formalismo de base, talvez deberíamos hablar de una *base convencionalista*. Bajo esta modalidad paradójica de restauración, incluso cuando se recuperan o renuevan técnicas modernistas (p.ej. las de Mallarmé o Pound), se mantendría una orientación tradicionalista al codificarlas como convenciones o emblemas genéricos (y prestigiosos) de modernidad para ser imitados y reproducidos por un colectivo de iniciados.

Dicho esto, estaríamos en condiciones para completar nuestra ecuación para la base formalista del concretismo: *nuevas y viejas convenciones artísticas son procesadas por una práctica convencionalista*. Añado que el origen de esta práctica sería antes brasilero que angloamericano o internacional. Un cierto convencionalismo, de carácter heterogéneo o combinado, cuyo origen y presupuestos talvez habría que buscar en ese mundo social poco diferenciado que, según el ensayo de Candido de 1950, habría sido el *habitat* del letrado antes de 1945: una “sociedade pouco organizada além dos limites paternalistas da família” y con “fraca divisão do trabalho intelectual”.<sup>137</sup> Un mundo perdido (¿una Edad de Oro?) en el que, como en la *Ciropédia* de Haroldo de Campos, no era raro que el escritor se imaginase bajo la figura de un príncipe o un rey (o bien, la de alguno de sus delegados); una figura cuya función consistiría en presentar, codificar (como convenciones) y manejar los símbolos de poder de un colectivo.<sup>138</sup>

137. CANDIDO, *op.cit.*, p.139.

138. Al respecto, destaco que, según Gonzalo Aguilar, la metáfora del poeta como príncipe o rey, aún visible en las primeras obras de los poetas concretos, habría sido otra herencia de la Generación del 45. Cf. AGUILAR, G. *op.cit.*, p.169-70. Según el crítico la “figura del poeta-rei” era una “metáfora que, nesse momento [inicios de los años 50], estava naturalizada (...) A metáfora da nobreza, sobretudo na presença de príncipes e reis, é outra das bases que a poética da geração anterior proporcionou e que os poetas de *Noigandres* transgrediram com engenhosidade” (*Idem.*, *op.cit.*, p.169).

### 3.5. Restauración/afirmación & Restauración/agresión: ¿eclecticismo?

*Webern não era previsível: para poder viver utilmente após ele, não se poderá continuá-lo, é preciso esquarterá-lo.*

PIERRE BOULEZ<sup>139</sup>

En lo que refiere al concretismo y a la prosa literaria de Haroldo de Campos, me parece posible sugerir que habría heredado de la Generación del 45 cierto convencionalismo. Es un autor particularmente sensible a convenciones, viejas y nuevas. Algunas de ellas fueron incorporadas de modo programático y consciente al interior de su programa *make it new*. Pero, como he indicado, si en lugar de restringirnos a sus textos críticos y teóricos, nos detenemos en la forma de su prosa literaria, sea en su versión juvenil o madura, no será difícil reconocer que el autor conserva, asimismo, un conjunto de convenciones que en sus textos teóricos rechaza en términos drásticos: *neoparnasianismo*, *beletrismo*, *expresión poco accesible*, *convenciones retórico-oratorias*.

Es aquí donde debemos introducir el último paso de nuestra argumentación: el convencionalismo *de base* de Haroldo de Campos conservaría tanto aquellas convenciones que pretende renovar (al interior del programa *make it new*) como aquellas que, en el nivel de las “pretensiones” y “programas”, pretende abolir o “fumigar”. A mi juicio, este conjunto heterogéneo de convenciones no recibiría el mismo tratamiento formal. Las primeras son afirmadas de modo programático y explícito. Las segundas operarían, más bien, bajo la lógica (ambivalente) de un lastre.

Para elaborar este paso de nuestro argumento, volvamos una última vez al pasaje de Nuernberger sobre el singular modo de restauración de la tradición artística propia del concretismo: “*não possui, no geral, o teor paródico de apropriação vanguardista da tradição*. Esse aspecto ‘restaurador’ é, ao mesmo tempo, ‘construtivo’: a poesia concreta realiza, em partes, a codificação de certo convencionalismo da geração de 45 (ligada ao alto modernismo da poesia internacional) *para*,

139. *Apud*. CAMPOS, 2014f, p.44, traducción de Haroldo de Campos.

*no instante seguinte, insurgir-se violentamente contra essa convenção*".<sup>140</sup> En primer lugar, notemos que el autor arriesga una tesis general valiosa: que el modo de restaurar la tradición en el concretismo no sería del orden de la parodia. No siendo paródico, especifica que la restauración de convenciones tendría una dimensión constructiva. No obstante, el autor agrega un comentario sorprendente, que me parece iluminador. Se nos dice que las convenciones restauradas por el concretismo serían súbitamente atacadas; como si se tratase de un hábito, de un gesto o de un principio. ¿Un principio teórico-programático? ¿Un principio artístico? Se trataría de un ataque de última hora, que el/la lector/a no esperaría en relación a convenciones que, a final de cuentas, son conservadas en una modalidad que difiere de la parodia. Modalidad que, ahora estamos en condiciones de sugerir, tendría que ver con la práctica de cierto convencionalismo de base.

Para Nuernberger, salvo engaño, el momento afirmativo y el momento de insurgencia violenta corresponderían al mismo movimiento de restauración y ruptura. Por mi parte, informado por la lectura de la prosa literaria de Haroldo de Campos, tiendo a leerlas como actitudes y operaciones diferentes, propias de un convencionalismo *heterogéneo* que practicaría al menos dos modos de relación con la tradición. Una operación de *restauración/afirmación* ligada al programa *make it new*. Es decir, a las "pretensiones" programáticas. Esta operación puede coexistir con impulsos de superación o expansión de los procedimientos y técnicas renovadas. No percibo en esa voluntad de superación o expansión una insurgencia violenta. Al contrario, considero que las expansiones y radicalizaciones de principios y técnicas como el método ideográfico de Pound, la división prismática de la idea en el espacio de *Un coup de dés* de Mallarmé o las palabras montaje de Joyce, son realizadas en modos que se acercarían antes a la veneración que al ataque súbito. Respecto a estos procedimientos y técnicas me parece que prima, como sugiere el propio Nuernberger, una orientación afirmativa y constructiva, en el sentido de Cézanne (leído por Pedrosa): *hacer algo más sólido y duradero* a partir de procedimientos y técnicas liberadas por la revolución modernista.<sup>141</sup>

140. *Idem.*, *ibid.*, las últimas cursivas son mías.

141. Para la definición de Pedrosa del artista constructivo, inspirada en una frase célebre de Cézanne, ver, en este libro, el Capítulo 2, sección 2.3.



El par *restauración/agresión* sería, a mi juicio, una segunda operación, no programática, del concretismo de Haroldo de Campos. En lo que refiere a su prosa literaria, esta operación recaería sobre ese conjunto de convenciones *atávicas* que el autor no pretendía renovar, sino más bien abolir o “fumigar”.<sup>142</sup> Pero que, como hemos insistido, de un modo u otro, permanecen como un lastre. Un peso fantasmático, pues se resistiría a morir. Los modernistas Pound, Mallarmé y Joyce no eran un lastre para Haroldo. Tampoco lo eran los antiguos, como Homero, Dante o Bashô. No le producían el tipo de ambivalencia, esa mezcla de apego y aversión, propias de un lastre atávico. En esta segunda modalidad, *restauración/agresión*, no encontraremos un conjunto de nombres propios o *paideuma*. Tampoco encontraremos descripciones didácticas de las técnicas o procedimientos que se pretende restaurar.<sup>143</sup> No sabemos exactamente qué está siendo conservado ni por qué. Pero veremos que, en lo que refiere a estas convenciones atávicas, el gesto de un contragolpe, de un ataque súbito e inesperado contra convenciones que no estarían siendo parodiadas, se acerca al estatuto de principio formal en la prosa literaria de nuestro autor.

\*\*\*

Para interrogar esta zona más difícil y menos voluntaria de la relación de Haroldo de Campos con la tradición artística, retomemos el artículo “poesía e paraíso perdido” [1955]. Aquí el autor presenta como primer ejemplo de *make it new* el singular modo en que Boulez, a inicios de los 50, se propuso recuperar a Anton Webern, el compositor modernista que más admiraba del triunvirato vienés completado por Arnold Schoenberg y Alban Berg. Cita a Boulez: “Webern não era previsível: para poder viver utilmente após ele, não se poderá continuá-lo,

142. El adjetivo *atávico*, más indeterminado y fantasmático, puede resultar útil para distinguir el tipo de convenciones obsoletas de las que el autor quería librarse de aquellas convenciones *antiguas* que pretendía renovar de modo voluntario (tomadas, por ejemplo, de Homero, de Bashô o Dante).

143. Lo más cercano que encontraremos en los escritos de Haroldo de Campos a un elenco de nombres propios y convenciones ligadas a la operación *restauración/agresión* serían expresiones del tipo “xaroposo limbo parnasianista, o Brasil coelhonetal e bilaquiano” (CAMPOS, 1979, p.28).

é preciso esquartejá-lo”.<sup>144</sup> Al respecto, Haroldo comenta: “[n]ão nos surpreende, porém, a vitalidade que, para muitos, pareceria iconoclástica, *de sua postulação de fé*”.<sup>145</sup> Es decir, el poeta paulista interpreta que, por detrás del gesto violento o iconoclasta de Boulez, lo que se manifestaría, en una especie de lógica de la blasfemia, sería una “postulação de fé” hacia Webern.

Es sugerente que, en 1955, Haroldo de Campos se haya interesado por un modo agresivo de relacionarse con procedimientos y técnicas artísticas rodeadas de un aura casi sagrada. A la fecha se trataba de un poeta de 26 años, que, al menos desde 1952, intentaba tomar una distancia más radical en relación a unos ambientes literarios, los de la Generación del 45, en donde se practicaba el tipo difícil de convencionalismo que hemos estado comentando y persiguiendo a lo largo de este capítulo. Una práctica en donde, aparentemente, las convenciones eran revestidas de un prestigio y de un aura casi religiosa. Los escritos de Boulez de inicios de los 50 mostraban la posibilidad de, simultáneamente, conservar convenciones sagradas y descuartizarlas. Y esto parece haber fascinado al poeta paulista.

Visto en perspectiva, considero que el ejemplo bouleziano ofrecido por Haroldo de Campos en 1955 resulta menos orientador para entender lo que sería a futuro su propio modo, más bien afirmativo y constructivo, de renovar técnicas de autores alto-modernistas como Pound, Mallarmé y Joyce (lo que puede resultar contraintuitivo, pues estos autores estarían para Haroldo como Webern para Boulez), que como una pista importante para acercarnos y comenzar a entender un segundo tipo de restauración, no programática, llena de gestos súbitos de violencia, que su prosa literaria (1952-1976) presentaría, a mi juicio, de modo más nítido que su poesía concreta de los 50. Es decir, sería una pista de aproximación al modo que hemos llamado *restauración/agresión*. Más adelante veremos como esto se da en la prosa madura del autor. Pero, de momento, intentaremos mostrar cómo las relaciones ambivalentes con la tradición artística que se evidencian en *Ciropedia* nos ofrecen un primer modelo para entender el par *restauración/agresión*. Esta ambivalencia convencionalista – entre la veneración y la agresión – anticipa y permite entender

144. *Apud.*, *Idem.*, 2014f, p.44, traducción de Haroldo de Campos.

145. *Idem.*, *Ibid.*, cursivas mías.

mejor las afinidades que sentirá, algunos años después, Haroldo de Campos con una formulación como la de Boulez.

Como ya hemos tenido ocasión de señalar, en esta prosa juvenil las principales convenciones de la Generación del 45 – *neoparnasianismo*, *beletrismo*, *expresión poco accesible*, *impulsos retórico-oratorios* – son conservadas de un modo que podría sorprender a quien haya leído el programa de revisión crítica y fumigación presentado en “Poesía e paraíso perdido”. Pues, en definitiva, ambos textos fueron publicados el mismo año [1955]. Para comenzar, *Ciropédia* es una obra ambientada en un mundo bucólico, inspirada en un espejo de príncipes de autoría griega. Su vocabulario es perfectamente beletrista y neo-parnasiano: en todo lugar nos encontramos con palabras y frases como “prónubo”<sup>146</sup>, “paraninfos” y “pudendum”<sup>147</sup>; “Nox animae”<sup>148</sup>; “filacteras” y “Ó inferno-afélio do langue heliotropo!”<sup>149</sup>; “vulveludasas mulheres, valvas cor crepúsculo, calipígias”<sup>150</sup>; “laus-verbi”, “náia de monlúnio de vocábulos-flauta” y “cigarras cítaradolorosas”.<sup>151</sup> Asimismo, en un nivel más implícito, hemos propuesto en otra sección [3.2.] que, tanto en la actitud nostálgica del príncipe por paraísos perdidos arcádicos, como en el proyecto babélico de restauración de una nueva Edad de Oro, fundamentado en tales nostalgias, el autor conservaría cierto esquema romántico de base. Por último, tanto en el discurso del príncipe como en la dicción del narrador, así como en las recurrentes escenas ceremoniales de la obra, encontramos conservadas convenciones retórico-oratorias. Debo añadir que, en todos estos casos, no considero que estemos exactamente frente a un tratamiento paródico.

Antes de continuar afinando esta línea de argumentación, me parece relevante considerar una aproximación divergente respecto al tipo de relación que aquí estaría siendo establecida con la base formalista de la Generación del 45. Gonzalo Aguilar [2005], refiriéndose a *Ciropédia* y a otras obras iniciales de los poetas concretos, defiende que existiría una relación de subversión más rotunda respecto a

146. *Idem.*, 2008, s.p., sección 4.

147. *Idem.*, *op.cit.*, s.p., sección 8.

148. *Idem.*, *op.cit.*, s.p., sección 10.

149. *Idem.*, *op.cit.*, s.p. sección 1.

150. *Idem.*, *op.cit.*, s.p., sección 5.

151. *Idem.*, *Ibid.*

sus bases, que sería del orden de una superación. El crítico comienza por referirse a las figuras principescas que recurren en estas obras de inicios de los 50: “[a] metáfora da nobreza, sobretudo na presença de príncipes e reis, é outra das bases que a poética da geração anterior proporcionou e que os poetas de *Noigandres transgrediram com engenhosidade*”.<sup>152</sup> (Es notable que Aguilar utilice, al igual que Nueremberger, la palabra “base” para referir al conjunto de convenciones heredadas de la Generación del 45). Continúa Aguilar: “[c]onhecendo as regras do jogo do ‘Meisterludi’, os paulistas experimentaram com sua escritura o mito do domínio e da evasão que implicava imaginar o poeta como figura do poder”.<sup>153</sup> Como sugiere esta cita, Aguilar lee la prosa juvenil de Haroldo de Campos como rito iniciático a partir del cual los poetas concretos, en plural, tomarían un camino propio, que equivaldría a una *superación* de sus bases.

Refiriéndose en particular a la *Ciropédia*, el crítico añade: “[s]e, em Augusto de Campos, a *superação* estava dada pela subtração, em Haroldo de Campos, ao contrário, seria produzida *por um excesso* de habilidade nas metáforas: *uma impugnação das regras* mediante um uso dispendioso das imagens verbais e dos jogos lingüísticos”.<sup>154</sup> De modo que, en el caso de la prosa literaria de Haroldo, la superación de las bases operaría en una lógica del exceso. Según Aguilar, este modo excesivo rompería con los principios de armonía y contención del 45.<sup>155</sup> Me parece sugerente esta relación entre exceso formal de la prosa y una práctica de ruptura o transgresión de las bases del 45 (“impugnação das regras”). Esto podría tener afinidades con la lógica a la vez blasfema y vitalista que Haroldo de Campos detectó en la posición de Boulez.

Respecto al conjunto de citas de Aguilar, querría enfatizar que no es lo mismo argumentar que habría una “superación” de las bases que percibir “transgresiones ingeniosas” de las mismas. A estas alturas, no creo que sea una sorpresa decir que lo segundo me parece más exacto y convincente para entender una obra como *Ciropédia* y, de modo general, para entender la relación del concretismo de Haroldo de Campos con sus bases formalistas. La noción de “transgresiones

152. AGUILAR, *op.cit.*, p.169, cursivas mías

153. *Idem.*, *Ibid.*

154. *Idem.*, *Ibid.*, cursivas mías.

155. *Idem.*, *op.cit.*, p.170.

ingeniosas” me parece cercana a la idea de Nuernberger de violencias súbitas ejercidas contra las bases. Creo que, con estas expresiones, ambos críticos estarían apuntando en una dirección semejante; a un problema formal relevante y difícil de definir. Sin embargo, a diferencia de lo que estamos intentando sostener aquí, Aguilar se inclinará por defender que, tanto aquí como en momentos posteriores del trayecto concretista, el movimiento habría realizado una *superación* de la herencia del 45. Por mi parte, y basándome en mi lectura del conjunto de la prosa literaria de Haroldo de Campos, pienso que, si se tratase de una superación de las bases del 45, no habría sido necesario sostener por décadas una práctica de “transgresiones ingeniosas” respecto a ellas. Veremos que esta práctica, lejos de circunscribirse a un período juvenil, atraviesa el conjunto de su obra en prosa. De hecho, considero que, en su prosa madura (1963-76), el autor se tornará maestro en el arte de las transgresiones ingeniosas y de las violencias súbitas.<sup>156</sup>

Para especificar lo que quiero decir al insistir en una distinción entre “superación” y “transgresiones ingeniosas” detengámonos en el tratamiento ambivalente que reciben las convenciones retórico-oratorias en la *Ciropédia*. En el discurso directo del príncipe y en la dicción del narrador encontramos, en varios pasajes del texto, momentos de apego a este tipo de convenciones. Pero, por lo general, notamos que estas se encuentran internamente minadas o subvertidas por impulsos abruptos que impiden un ejercicio oratorio adecuado. Posiblemente el ejemplo más espectacular sea el discurso del príncipe, recién casado, frente a su pueblo.<sup>157</sup> Como vimos en una sección anterior [3.2], su discurso paratáctico e impulsivo, casi febril, con sus frases herméticas y condensadas, con su insistencia en lo erótico, impugnan cualquier regla de decoro, claridad, pertinencia y equilibrio. El príncipe no muestra consideración alguna por su audiencia, el colectivo más bien conservador y tradicionalista de Agedor, que reaccionará con indignación, acusando a su líder de “haereticus”, “verbi-falsário” y “nigromante”.<sup>158</sup> Si el colectivo esperaba que esta ocasión ceremonial, presidida por un príncipe ya formado, inaugurase una era de buen gobierno, se encuentra con un líder que abandona sus

156. Cf. Capítulo 7.

157. Cf. CAMPOS, 2008, s.p., sección 10.

158. *Idem.*, *Ibid.*

deberes políticos, anuncia un proyecto artístico desmesurado y llama a una juventud disidente a embarcarse en la Nave de Argos.

Encontramos otro ejemplo de transgresión ingeniosa en la ceremonia sacrificial del ornitorrinco. Para dar cierre al rito, el narrador ensaya una oración ceremonial que no será capaz de concluir: “Cumpridos os Deveres de Ofício e as Rotinas Salubres – teu olhar lubriamorado, tua glühendpupila”.<sup>159</sup> Esto corresponde exactamente a la última línea de la séptima sección de la obra. Como vemos, la convención retórico-oratoria es interrumpida abruptamente por otra frase, en un registro íntimo y erótico, del todo inapropiado al contexto. Esta frase, que tampoco será desarrollada, subvierte sorpresivamente la convención retórica de cierre ceremonial junto a sus presupuestos de solemnidad pública. Cada una de estas oraciones incompletas y yuxtapuestas corresponde a registros opuestos, uno ceremonial e impersonal, el otro íntimo y erótico, produciendo un efecto de corto circuito.

En esta prosa, en lugar de encontrar las convenciones retórico-oratorias en formas o fórmulas estables y cerradas, nos encontramos más bien con *impulsos* o *gestos* oratorios, siempre al borde de colapsar o pulverizarse. Rara vez tales impulsos alcanzan la sintaxis lógico-discursiva de una oración. Esta impulsividad súbita, que interrumpe y subvierte convenciones, le da cierto carácter informe y crudo a la prosa de nuestro autor. Una que tiene por motor gestos e impulsos, y cuya unidad rítmica es la frase. ¿Operaría a la base de este estilo abrupto, paratático e impulsivo el tipo de vitalismo blasfemo que Haroldo de Campos reconoció más tarde en la posición de Boulez? ¿Un estilo de transgresiones súbitas que, sin embargo, mantendría a la base “postulaciones de fe”? Si fuese el caso, podríamos esperar algunas sorpresas o inversiones adicionales. De hecho, el/la lector/a que, a partir de estas transgresiones ingeniosas de convenciones retórico-oratorias, interprete que el autor apuntaría hacia un abandono de las mismas, a una negación superadora, se encontrará con la sorpresa de que el narrador, a modo de cierre, restaurará el respeto a dichas convenciones con su “Lausverbi”, adoptando un tono perfectamente solemne y hierático.<sup>160</sup> De modo que, luego de una secuencia consistente

159. *Idem.*, *op.cit.*, s.p., sección 7.

160. El propio autor, al comentar retrospectivamente [1991] este cierre de la *Ciropédia*, parece confirmar nuestra interpretación *solemne* del “lausverbi” del

de transgresiones y violencias a la retórica, y a sus ceremonias, nos encontramos, súbitamente, con su restauración. Una inversión del gesto de ataque súbito. Es decir, un respeto súbito.

\*\*\*

En definitiva, ¿cómo describir e interpretar la posición del narrador y del príncipe frente a las convenciones de la Generación del 45? En comparación al rechazo jacobino que Haroldo de Campos expresa en sus textos teóricos de la segunda mitad de los 50, los locutores de su prosa literaria – cuyos modelos inaugurales son el príncipe y el narrador de *Ciropédia* – presentan una relación más bien movедiza, subversiva e ingeniosa con la base del 45. Entrando en las conclusiones de este capítulo, comienzo por sugerir que estos locutores practican, en parte, un *convencionalismo ambivalente*. *Ambivalente*, pues en lo que refiere a la base heterogénea del 45, vimos que el principio de ataque súbito puede invertirse, de modo igualmente súbito, en respeto. Y siempre *convencionalismo*, pues, se trate de ataques o restauraciones, como constante tenemos un énfasis y una hipersensibilidad respecto a las convenciones artísticas que resultan válidas para un colectivo.

Al respecto, quiero llamar la atención para un aspecto importante de la prosa literaria del autor, y que en la *Ciropédia* aparece de modo particularmente nítido: una dimensión ritualista y ceremonial. Si bien en esta prosa juvenil hemos encontrado numerosas escenas que presentan un metabolismo poco diferenciado entre especies sensibles y ambiente natural, notemos que, cuando la dimensión social hace su aparición, lo hace siempre bajo la forma de rituales y ceremonias. Considero que, en tales rituales, de modo más o menos alegórico, lo que está siendo presentado y procesado es un contenido artístico: sesiones de educación de rigor-matemático en las que se estudia la raíz del lenguaje; el rito sacrificial de un ornitorrinco que

narrador. Dice Haroldo: “[*Ciropédia*] Termina con un ‘Defensa e ilustração da língua portuguesa’ como instrumento de creación poética al ser vivificada y rescatada por una nueva generación (‘Juventude do ano florindo a árvore fósil’). Al poeta, en ese acto de rescate, le inspira la *musa erótica del lenguaje, una criatura hecha de cristales sonoros*” (CAMPOS, 1991, p.22, cursivas del autor).

permite codificar y conservar visiones de mundo románticas y actitudes nostálgicas; un matrimonio represivo pretende instaurar una era post-paradisíaca; y, finalmente, como rechazo de esta última, el príncipe y el narrador presentan, ritualmente, un nuevo programa artístico y exhortan a la juventud poética a seguirlo.

Respecto al conjunto de convenciones románticas, retórico-oratorias y neoclásicas que podríamos asociar a las bases del 45, notemos que los ritos mencionados suelen tener por resultado la reducción de tales convenciones a restos, impulsos abortivos y a símbolos. El sacrificio del ornitorrinco, que sepultaría una primera Edad de Oro (natural y bucólica), conserva como *resto* una mirada amorosa que servirá de inspiración al nuevo proyecto del príncipe. Los principios de aproximación riguroso-matemática al lenguaje que Meisterludi enseña al príncipe en sesiones pedagógicas serán conservados bajo la figura totémica de un “omphalosárvore” o “árvore fóssil”, que la juventud poética tendría que hacer florecer. Parece posible interpretar que esta aproximación al lenguaje, rigurosa, pero muerta, vendría a simbolizar el tipo de formalismo osificado, apegado a formas fijas y a la métrica, que Haroldo de Campos atribuye en “Poesia e paraíso perdido” al neoclasicismo de la Generación del 45. En tal caso, Meisterludi sería una figura paternal, poco respetada en la *Ciropédia*, que podríamos asociar a dicha Generación. Por último, refiero, pero no comentaré nuevamente, la subversión y reducción de convenciones retórico-oratorias a impulsos abortivos en la propia dicción del príncipe y del narrador. De modo general, podríamos entender la puesta en escena de esta serie de ceremonias como *rituales de ambivalencia*, que a la vez subvierten y restauran convenciones. Algún resto siempre es conservado, como si fuese un amuleto.

Sin embargo, dijimos que los locutores haroldianos practican, *en parte*, un convencionalismo ambivalente. Pues la secuencia de rituales de la *Ciropédia* no se reduce a la ambivalencia. Asimismo, hay nuevos principios y actitudes que están siendo propuestos de modo afirmativo. Los últimos rituales del texto presentan un nuevo programa artístico por medio de discursos ceremoniales del príncipe y del narrador. Este nuevo arte poético no pretende abolir los restos atávicos sino más bien conservarlos, luego de su apropiación y reducción ritual, poniéndolos al servicio del nuevo programa: inspirado por la mirada amorosa del ornitorrinco, el príncipe llama a hacer florecer el “omphalosárvore”. El primer ejemplo de este florecimiento de la



base formalista del 45 correspondería a la criatura sonora de trece sílabas que el príncipe creó durante sus sesiones de aprendizaje con Meisterludi: “ÁUREAMUSARONDINAALÚVIA”.<sup>161</sup> Esta “*criatura hecha de cristales sonoros*” simbolizaría, según Haroldo de Campos, la “*musa erótica del lenguaje*” que inspira al poeta en su proyecto de rescatar el árbol fósil.<sup>162</sup> El príncipe repetirá esta palabra-montaje al cierre de la obra, como quien presenta un nuevo símbolo o emblema ante un colectivo. Las trece sílabas de esta palabra, como el autor revelará en 1991, estaban densamente encriptadas: “áurea musa + arondina/ andorinha, del latín *hirundo* /ital. *rondina* /esp. *golondrina* + aluvia, del latín *alluo*, bañarse, ser llevado por el agua + plúvia, lluvia + Livia, alusión a Ana Livia Plurabelle, del *Finnegans Wake* de Joyce”.<sup>163</sup> De modo que un arduo trabajo de desencriptación le esperaba a la armada de poetas “mineiros” para iniciarse en los nuevos principios artísticos que permitirían crear formas semejantes.

En lo que refiere a la codificación ritual de estos nuevos principios y técnicas no es difícil notar que aquí no hay ambivalencia, sino más bien afirmación y defensa. Antes “postulaciones de fe” que “descuartizamientos”. Pero seguimos ante el mismo problema: ¿por qué esta prosa literaria conserva convenciones *atávicas* que el autor parece considerar obsoletas en un sentido histórico-artístico? Podríamos especular que Haroldo de Campos tendió a conservarlas porque, pese a considerarlas un lastre, sabía que convenciones románticas, neoclásicas y retórico-oratorias aún contaban como un valor para una parte importante de su audiencia. Y, en tiempos de la *Ciropédia*, esta parte de la audiencia tenía un peso importante, tanto dentro como fuera de la obra. Al respecto, resulta pertinente recordar la definición de convención artística de Thierry De Duve, según la cual ésta será siempre, a la vez, “un precepto estético-técnico y un pacto social; tan imposible resulta separar lo social de lo estético como lo

161. *Idem.*, 2008, s.p., sección 10.

162. *Idem.*, *Ibid*, cursivas del autor. Hemos visto que tal musa erótica, en la *Ciropédia* coincide más bien con la mirada amorosa de un ornitorrinco sacrificado. Tal vez sea una minucia insistir en esto, pero especifica el registro simbólico singular en el que nuestro autor se mueve. Al ser interrogadas al interior de su obra, convenciones parnasianas genéricas del tipo “musa erótica del lenguaje” suelen revelar ángulos insólitos.

163. *Idem.*, 1991, p.22

sería evitar que una moneda tenga dos lados”.<sup>164</sup> Como Duve, nuestro autor entiende con lucidez excepcional que principios, técnicas y procedimientos artísticos *son siempre portadoras de pactos sociales*.

Si en el programa teórico del autor el conjunto de convenciones atávicas del 45 aparece drásticamente excluido del repertorio válido, en su prosa literaria forman parte incómoda de un conjunto heterogéneo y de difícil manejo. Sin abandonar las convenciones del 45, su prosa literaria se orienta a conciliarlas con nuevos procedimientos, principios y técnicas que implicaban presupuestos socialdemócratas. Al respecto, y comenzando por la *Ciropédia*, considero que un modo posible de aproximarnos a la prosa literaria de Haroldo de Campos consiste en entenderla como una negociación continua y ecléctica de convenciones artísticas heterogéneas, en las que chocan y se yuxtaponen, subterráneamente, proyecciones psico-sociales divergentes (diferentes valores, fantasías y políticas). En este juego parece siempre haber algo inestable y disonante, algo que no encaja. Bajo este ángulo, los locutores haroldianos actuarían como oficiantes de rituales de ambivalencia y *de ajuste*, en donde presentan, modifican y conservan las convenciones artísticas de un colectivo (sean estas atávicas, antiguas o constructivo-modernistas). Los locutores haroldianos actúan como quien busca probar, una y otra vez, las posibilidades formales y los valores actuales de un repertorio heterogéneo de convenciones frente a una audiencia imaginaria.

Sintetizando lo dicho hasta aquí, en el nivel más general podríamos sugerir que estaríamos frente a un convencionalismo *ecléctico*: uno que intenta coordinar tanto una actitud ambivalente (*restauración/agresión*) como una actitud afirmativo-constructiva (*restauración/afirmación*). El primer modo recaería sobre la herencia heterogénea del 45 (neoparnasianismo, beletrismo, expresión poco accesible, convenciones retórico-oratorias); el segundo modo sobre principios y técnicas más cercanas a estéticas constructivo-modernistas

164. DUVE, 2010, p.65, traducción mía. Cita original: “an aesthetic-technical precept and a social pact; one can no more separate the social from the aesthetic-technical than one can keep a coin from having to sides”. Duve especifica que el “precepto estético-técnico”, en tanto forma, sería susceptible de descripciones técnicas, mientras que, en tanto “pacto social”, sería susceptible de descripciones “psicosociales” (p.53). Para nuestra discusión sobre la dimensión social de convenciones artísticas en el marco de estéticas constructivo-modernistas ver Capítulo 2, sección 2.5.

(restringiéndonos a la *Ciropedia*, encontramos yuxtaposición de bloques verbales reducidos, la idea del artista como “operario” o “mineiro”, síntesis de vitalismo y rigor-matemático).

A lo largo de su prosa literaria [1952-1976], Haroldo de Campos parece haber sido a la vez crítico jacobino y secreto guardián del tipo de convenciones y tradiciones de la base que atacaba. Un conjunto de convenciones atávicas, pero de algún modo vigentes, propias de colectivos distantes del programa socialdemócrata y participante que el autor comenzaría a defender de modo explícito durante la segunda mitad de la década de 50. Esta posición de crítico y guardián de convenciones heterogéneas debe haber sido una posición incómoda para un artista constructivista. Sin embargo, el juego ritualista de ambivalencias y ajustes en el que Haroldo de Campos se tornaría maestro, tal vez tenga afinidades de fondo con la posición de una clase media modernista en el Brasil de los años 50: un sector comprometido de modo jacobino con políticas socialdemócratas, pero que aún sentía, en su trayecto de ascenso social, el peso (¿y la seducción?) del convencionalismo heterogéneo practicado por colectivos privilegiados, elitistas y cerrados. De hecho, pienso que, durante las décadas consideradas en nuestro estudio, Haroldo de Campos nunca dejó de mirar en dirección a tales convenciones. Es cierto que, a partir de 1955, inspirado tanto en Pound como Boulez, nuestro autor se propuso fumigar de modo estricto este conjunto incómodo que, en la *Ciropédia*, su “prehistoria barroca”, aún resulta perfectamente visible. Sin embargo, *Galáxias* [1963-1976] mostrará que este programa será aplicado de un modo más bien informal y ambivalente. Es decir, que esta obra madura sería, como el propio autor sugirió en 1984, una continuación de la *Ciropédia* después de los rigores de la fase ortodoxa del concretismo poético.

Para cerrar nuestro argumento, querría indicar que el *modernismo convencionalista* practicado en la prosa literaria de Haroldo de Campos, tanto en su pieza juvenil como en su fase madura, funcionaría en una lógica opuesta al modo en que Greenberg entendió el modernismo. Recordemos que, para el crítico estadounidense, el modernismo era esencialmente una autocrítica progresiva de las convenciones vigentes al interior de un medio específico. En este trayecto, de autocrítica y autodefinición, el artista purificaría el medio en el que trabaja de todas aquellas convenciones dispensables, reduciendo al mínimo el conjunto de procedimientos y técnicas

que mostrase ser necesario y consistente con la legalidad formal del propio medio.<sup>165</sup> El propio Greenberg sintetiza, mejor que nadie, la lógica reduccionista de su versión del modernismo: “[p]arece ser una ley del modernismo (...) que las convenciones innesenciales a la viabilidad de un medio sean descartadas tan pronto como sean reconocidas”.<sup>166</sup> Así, no debe extrañarnos que Duve argumente que el monocromo blanco, el mínimo indispensable para que un cuadro pueda ser percibido como una pintura, sería el destino lógico de la doctrina modernista del crítico estadounidense.<sup>167</sup> Por el contrario, notemos que el modernismo convencionalista practicado en la prosa literaria de Haroldo de Campos, orientado asimismo a la práctica de poner a prueba, una y otra vez, el conjunto heterogéneo de convenciones artísticas históricamente vigentes en el soporte literario (brasileño e internacional), no tuvo por resultado una reducción de estas, sino más bien su acumulación progresiva. El eclecticismo de su prosa consistiría precisamente en que las convenciones *dispensables*, las que forman parte de un “lastre”, son conservadas en un limbo de ambivalencia junto a aquellas que se consideran indispensables, y que serán defendidas por un programa explícito, el *make it new* poundiano.

Al conservar las convenciones que ataca, el trayecto de su prosa literaria funciona en una lógica acumulativa que intensifica disonancias y tensiones a nivel formal. Este sería un modo de entender, al interior de la obra de Haroldo de Campos, lo que Nuernberger llamó

165. Ver Capítulo 2, sección 2.2.

166. GREENBERG, 1989a, traducción mía. Cita original: “It seems to be a law of modernism (...) that the conventions not essential to the viability of a medium be discarded as soon as they are recognized”.

167. Para este argumento ver DUVE, T. “The Monochrome and the Blank Canvas”. *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*. Cambridge: The MIT Press, 1991. Hacia el final de nuestro estudio, veremos que, curiosamente, la práctica de un modernismo convencionalista en la prosa madura de Haroldo de Campos terminará, al igual que el modernismo reduccionista de Greenberg, apuntando hacia la blancura. No obstante, lo hará por razones opuestas. Si en un caso se llega al blanco por depuración progresiva, en el otro se llega más bien por saturación y disonancia, es decir, por acumulación progresiva; por una dificultad sorprendente de soltar, o dejar caer, aquellas convenciones artísticas que, alguna vez, fueron relevantes para una comunidad. Cf. Capítulo 7 de este libro.

“evolução *acumulativa* das formas estéticas” de la poesía concreta.<sup>168</sup> Con esto quiso referir al modo en que el concretismo habría elaborado una versión singular y contradictoria de la “tradicción de la ruptura”: “[e]m sua própria dinâmica dentro da ‘tradição da ruptura’, há mesmo uma necessidade de manutenção do passado no bojo da poesia concreta”.<sup>169</sup> Esta, como hemos propuesto, tendría una lógica interna de carácter acumulativo. Así, en lo que refiere a la trayectoria del concretismo poético entre 1955 y 1967, Nuernberger destaca que, “[a] pesar do dinamismo de sua evolução, o reexame das premissas do concretismo, ao longo das décadas de 1950 e 1960, poucas vezes se tornou negação dos momentos anteriores – o que, acredito, gerou o acúmulo de tensões na trajetória do movimento”.<sup>170</sup> El autor entiende que esta lógica acumulativa, sin negación superadora, tendería a producir tensiones internas cada vez más intensas, tanto en la forma artística como en la teoría.

Es en base a esta tendencia acumulativa que Nuernberger explicará la “pulverização do movimento” a partir de 1967, año en que se publica el último número de *Invenção*, revista oficial del concretismo literario.<sup>171</sup> Siempre según el crítico, a partir de 1967, la “paradoja constitutiva” entre bases formalistas y pretensiones participantes, dejaría de funcionar como una contradicción productiva o viable, pasando a funcionar como un “curto-circuito”.<sup>172</sup> Más adelante, en el Capítulo 7, veremos cómo este momento de máxima tensión y crisis encontrará expresión en un texto clave de *Galáxias*, escrito en 1968.<sup>173</sup>

168. NUERNBERGER, *op.cit.*, p.20, cursivas mías. Al interrogar el sentido de esta frase habremos completado un comentario integral del pasaje que venimos siguiendo desde la sección anterior [2.4]: “Não se trata por isso de ruptura, *stricto sensu*. Os poetas concretos propõem, antes, uma evolução acumulativa das formas estéticas (...)” (*Idem., Ibid.*).

169. *Idem., op.cit.*, p.19.

170. *Idem., ibid.*, nota 22.

171. *Idem., op.cit.*, p.65.

172. Cf. *Idem., op.cit.*, p.65. Cita expandida: “O paradoxo constitutivo [entre pretensões y bases, JMC], de certa maneira abafado (mas não por isso menos atuante) no processo de evolução de formas do concretismo, torna-se assim um curto-circuito que será melhor aproveitado por artistas ligados direta ou indiretamente à Tropicália: a tensão indecisa entre adesão e crítica, sem síntese possível, será *também* a consciência desse paradoxo” (*Idem., Ibid.*, cursivas del autor).

173. Cf. Capítulo 7, secciones 7.7 y 7.8.

De momento, restringiéndonos a los años 50, hemos intentado captar en el convencionalismo ambivalente y ecléctico de la *Ciropédia* algunos impulsos y tensiones básicas de la prosa literaria de Haroldo de Campos que, esperamos, contribuyan a fundamentar y adensar nuestra aproximación a *Galáxias* en los dos capítulos finales de nuestro estudio.

### 3.6. Aún en torno a la *Ciropédia*: SI-LEN-CIO

A modo de cierre de este capítulo, y de nuestra Primera Parte, propongo detenernos en un poema concreto del autor a la luz de lo que hemos podido discutir en torno a la *Ciropédia*. Se trata de “Si-lên-cio”, incluido en la serie *o â mago do ô mega* [1955-56]. Si bien no corresponde a la fase más estricta del concretismo, es decir, a su denominada fase “matemática”<sup>174</sup>, “Si-lên-cio” es un poema en el que ya están en funcionamiento, aunque no sea en sus versiones extremas, principios y procedimientos programáticos de la poesía concreta: crisis del verso, distribución multilateral de palabras en el plano, uso de palabras neutras y demóticas, primacía abstracta del medio verbal por sobre la dimensión referencial y figurativa. Por otra parte, la serie *o â mago do ô mega* participó del momento del lanzamiento oficial de la poesía concreta, es decir, de la Exposición Nacional de Arte Concreta que tuvo lugar en 1956 en São Paulo y en 1957 en Rio de Janeiro. Es probable que el poema concreto “Si-lên-cio” haya sido incluido en el conjunto de *poemas cartazes* que fueron exhibidos como planos poético-visuales junto a los planos pictóricos de los principales artistas de la abstracción geométrica del eje Rio-São Paulo.<sup>175</sup>

174. Una fase que, en las palabras de Haroldo de Campos, habría correspondido a la “práctica poética en su momento de mayor rigor y despojamiento, la fase denominada por nosotros mismos ‘geométrica’ o de la ‘matemática de la composición’. Poemas reducidos a una expresión voluntariamente elemental, al ‘mínimo común múltiplo’ del lenguaje” (CAMPOS, 1991, p.23). Ver también CAMPOS, 2014d.

175. Mencionemos, adicionalmente, que en esta Exposición los poetas concretos vendían el N°3 de la revista *Noigrândres*, con el subtítulo “poesia concreta”, que incluía la serie *o â mago do ô mega*. Cf. AGUILAR, G. *op.cit.*, p.72; CAMPOS et al. *op.cit.*, p.262

En este libro, el análisis de este poema de 1955 será lo más cerca que llegaremos de la fase ortodoxa del concretismo poético, que, en el caso de Haroldo de Campos, correspondería a la serie *fome de forma* [1957-1959].<sup>176</sup> Esa breve fase, la menos ecléctica y menos contradictoria de su obra literaria, es, desde mi punto de vista, también la más limitada. Pues, desde la perspectiva crítica que estamos intentando elaborar aquí, el motor más potente de la obra de Haroldo, y sobre todo de su prosa literaria, son las contradicciones y paradojas entre elitismo y demotismo, así como aquellas entre abstracción geométrica y su otro (informalismo, figuración, ficción), menos acutantes durante el breve ciclo matemático y minimalista del autor.

\*\*\*

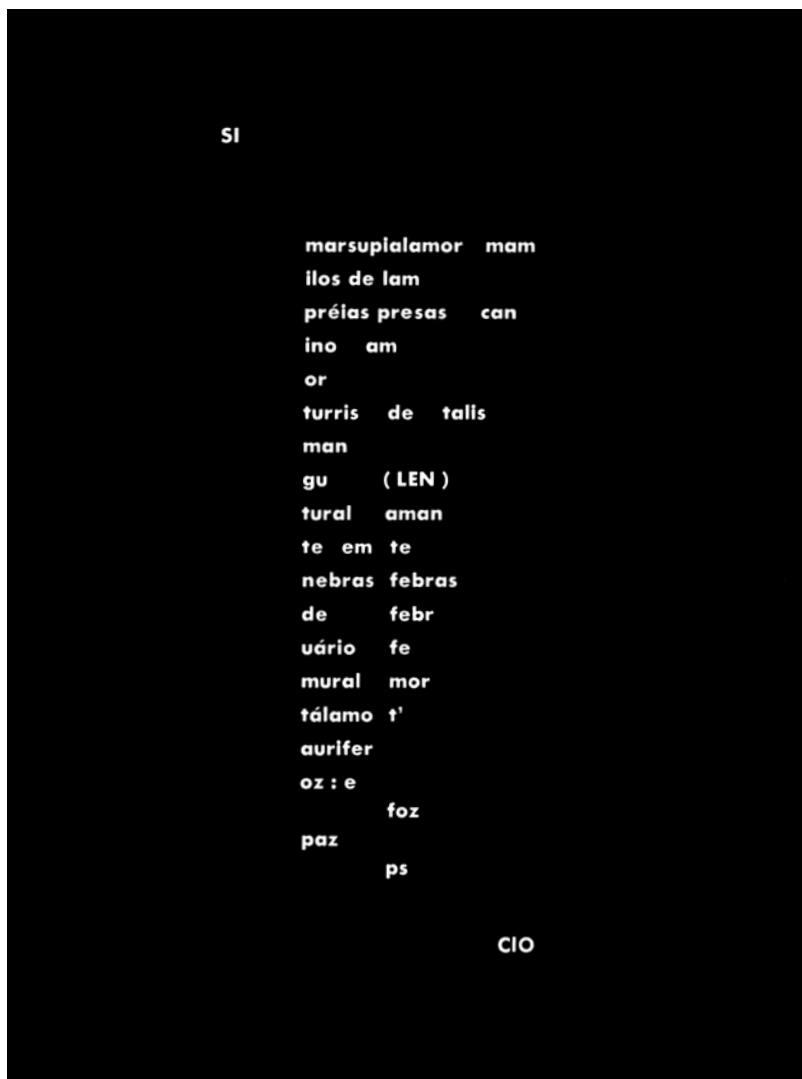
La serie *o â mago do ô mega* se compone de 5 poemas. Cada uno de ellos es un plano negro en el que se distribuyen palabras de color blanco en la tipografía *futura bold* que sirvió de padrón estándar, índice de impersonalidad y modernidad, para los poetas concretos. A pesar de componer a partir del espacio del plano, que abre la posibilidad de lecturas multilaterales o todo-alrededor, en esta serie el autor no abandona completamente la sintaxis del verso. Mantiene un mínimo sintáctico-lineal que permite, aquí y allí, el reconocimiento de frases. No obstante, el énfasis formal está en los cortes fuertes o *enjambements* que reducen al mínimo las posibilidades de proyección lineal del verso, apuntando hacia nuevos problemas visuales de espaciamento.

En una primera mirada a “Si-lên-cio” (Fig.2.), el plano negro se impone sobre las letras blancas, de tamaño reducido, que se distribuyen en su centro. El color negro, atípico para el plano de fondo de un poema, nos hace pensar en su espacialidad como un nuevo problema formal. Este poema, y la serie en general, estimula preguntas a nivel de presupuestos de composición: en este caso, la pregunta por la nueva noción de espacio que ha permitido al autor distribuir palabras y frases de modos inéditos. La escritura blanca parece comprimida en el centro de un espacio negro que, por su amplitud, parece

176. Para una aproximación a la fase matemática de la poesía concreta ver Aguilar, *op.cit.*, p.194-205.

sugerir todo un campo de posibilidades aún inexploradas de composición. Sin embargo, veremos que hay bastante que decir, asimismo, sobre lo que está escrito al centro.

**Figura 2**  
**"Si-len-cio" de Haroldo de Campos,**  
**en *Xadrez de Estrelas, percurso textual, 1949-1974*.**





Una palabra en mayúscula, “SILENCIO”, dividida en sus tres sílabas se distribuye en una diagonal descendente, de izquierda a derecha, atravesando la mancha central compuesta por palabras y sílabas en minúscula. Sería difícil negar que “SILENCIO” sea la palabra protagónica del poema. Su registro es neutro e impersonal y cualquier lector/a entenderá su carga semántica básica. Podrá interpretarlo en su acepción más simple, de diccionario; o como un término que apunta hacia la dinámica formal y visual del propio poema; o también como un mandato a mantenerse en silencio, es decir, recuperando los términos de Meisterludi, como una “palabra de rigor”.

En contraste, el vocabulario de la mancha central, en minúscula, corresponde a un registro bastante diferente, cercano al beletrismo de la *Ciropédia*. Respecto a este registro, Nuernberger ha señalado que, aunque no lo haya intentado en su estudio, le parece posible percibir en el “preciosismo vocabular” de la série *o â mago do ô mega*, “de maneira nítida”, la “paradoja constitutiva” del concretismo poético.<sup>177</sup> La idea de que en el “preciosismo” de la mancha central sería posible percibir, nítidamente, la contradicción entre pretensiones y base formalista es una pista de interés para nosotros. En “Si-lên-cio” este preciosismo entra en tensión con los presupuestos de impersonalidad, comunicación eficaz y neutralidad de las formas constructivistas que destacan a primera vista (el espacio del plano, la palabra “SILENCIO”). Una tensión que parece reproducir, en un nuevo nivel, el corto circuito entre lenguaje amoroso e íntimo y convenciones retórico-ceremoniales, también impersonales, que notamos en el cierre del rito sacrificial de la *Ciropédia*. En ambos casos algo más bien privado y de difícil acceso, es yuxtapuesto a una dimensión perfectamente pública e impersonal. Visto desde la *Ciropédia*, lo que estaría en el lugar de lo retórico-ceremonial en “Si-lên-cio” serían las nuevas formas impersonales geométrico-constructivas.

Manteniéndonos en la mancha central del poema, notamos que, pese a incorporar fuertes cortes, es posible, sobre todo en la parte superior, cierta lectura lineal: “marsupialamor mam / ilos de lam /

177. Nuernberger, *op.cit.*, p.20. Cita expandida: “Não pretendo destrinchar aqui esse *paradoxo constitutivo* a partir da análise de poemas concretos anteriores ao ‘plano piloto’ – embora me pareça possível percebê-la, de maneira nítida, no preciosismo vocabular da série “o â mago do ô mega” [1955-1956] de Haroldo de Campos”.

PRÉIAS presas can / ino am / or / turrís de talis / man / gu (...) / tural aman / te em te / nebras febras / de febr / uário mor / tálamo t' / au-rifer / oz: e / foz / paz / ps (...). Al inicio, la lectura lineal resulta más fluida y consistente, y podemos reconocer sin gran dificultad algunas frases (“mamilos de lampréias presas”; “canino amor”; “turrís [del latín *turrís* = torre, JMC] de talisman”; “amante em tenebras febras de febrúario”). Sin embargo, en la medida en que descendemos el ejercicio se torna cada vez más incierto. Pasamos de palabras más extensas, coordinadas por frases, a un final monosilábico, con una bella aliteración sibilante en “z/s/c”: la secuencia “oz: e / foz / paz” es seguida por un gesto mínimo, “ps”, que sirve como punto de modulación o pasaje hacia “CIO”, la última sílaba, también sibilante, de “SILENCIO”. Así, el autor nos ha reconducido con sutileza, luego de sumergirnos en un lenguaje preciosista y hermético, al registro más claro y neutro que acostumbramos asociar al programa de la poesía concreta y, de modo genérico, al de las estéticas constructivistas.

Al volver, orientados por la forma del poema, sobre la diagonal formada por “SI-LEN-CIO”, entendemos que aquí no bastará leer versos linealmente, sino que hay algo nuevo que debemos entender en relación a la composición en el espacio. Leyendo nuevamente la mancha central, podemos abrirnos al juego de conexiones multilaterales que la composición espacial permite. Por ejemplo, si “am / or” aparece siguiendo una lectura lineal, su opuesto, “mor - t” surge en una lectura vertical de la zona derecha del plano. Comenzamos a notar que, leamos de modo lineal o multilateral, surge como patrón sistémico un contrapunto entre eros y muerte, entre lo cálido animal y lo óseo. Asimismo, reconocemos la intención rigurosa de crear simetrías sonoras verticales (por ejemplo, la columna “te” / “fe” / “fe” / “fe”). De modo que, para leer y ver los dinamismos y patrones [*patterns*] de esta forma debemos realizar diversos recorridos multidireccionales por el plano, en sentido horizontal, vertical y diagonal.

El hábito de una primera lectura verso por verso, de arriba a abajo, con el que un/a lector/a común se habría aproximado en 1956 o en 1957 a la forma poema, es, de este modo, subvertido y subordinado a un segundo lugar. En la medida en que descendemos por la mancha central, los restos sintáctico-lineales del verso, con su vocabulario e imágenes preciosistas y oscuras, parecen funcionar en la lógica de un *fade out* o de un silenciamiento. En 1957, en un texto escrito a propósito de la Exposición Nacional de Arte Concreta, Décio

Pignatari destacó que, en “Si-lên-cio”, “é o próprio material – o papel negro – que colabora na criação-recriação da experiência [el autor refiere a la experiencia del silencio, JMC], carcomendo as arestas das palavras (à direita, embaixo)”.<sup>178</sup> En su comentario, Pignatari no refiere en ningún momento a las cargas semánticas de las palabras en minúscula. La zona y el dinamismo que quiere enfatizar es el proceso de silenciamiento, *abaixo, a la derecha*. Según el autor, al llegar a las palabras carcomidas o silenciadas por el espacio en negro, el/la lector/a podría reconocer que allí se realizaba y resolvía visualmente el contenido principal del poema, el asunto neutro y claro expresado en la palabra “SILENCIO”. Así, el poema vendría a ser un ejemplo didáctico de un nuevo principio artístico de la poesía concreta: una relación “fisiognómica” entre disposición visual y contenido.<sup>179</sup>

Por mi parte, me interesa menos que esto ejemplifique o no una relación fisiognómica, que la posibilidad de percibir, formalmente, que, en este poema, la lógica más impersonal de la palabra de rigor, “SILENCIO”, es capaz de imponerse sobre aquello más ambiguo y críptico que estaría siendo expresado en la mancha central. Me parece interesante pensar un posible silenciamiento de este tipo de contenido difícil del poema precisamente en torno al período en que el concretismo poético, ya lanzado oficialmente, se proponía radicalizar su programa demótico, urbano-industrial y participante.

Al respecto, 1957 es un año en que este giro del programa resulta particularmente nítido. En un segundo texto a propósito de la Exposición Nacional, publicado originalmente en el *Jornal do Brasil* [1957], Pignatari expresaba de modo claro la línea participante del movimiento, su orientación hacia el/la lector/a común, al declarar a un público amplio que la poesía concreta pretendía, fundamentalmente

178. PIGNATARI, 2014c, p.98.

179. La distinción entre fase fisiognómica u orgánica y fase matemática, de gran importancia para los protagonistas del movimiento entre 1957 y 1959, no me parece central para nuestro argumento, y, por tanto, no entraré en detalle sobre ella. No obstante, puedo indicar de modo general que tal relación “fisiognómica” u “orgánica” apuntaría a una relación de analogía figurativa entre la disposición visual del poema y su asunto. Su versión más elemental, poco valorada por los concretos, serían los poemas visuales de Apollinaire en que la disposición espacial de las palabras dibuja el contorno figural de su asunto. Para una distinción sintética entre fase orgánica y fase matemática de la poesía concreta ver CAMPOS et al., 2014, p.217.

a realização de uma poesia construtiva, direta e sem mistério, que ‘dispense de interpretação’ – como diria Mondrian, muito bem lembrado por Haroldo de Campos. Que os jovens, os menos jovens e os velhos se interessem pelo método ideográfico, para a elaboração de uma linguagem poética rica, original, nacional e internacional – esse é o nosso desejo e para tanto convergem os nossos esforços<sup>180</sup>

Este era el modo en que Pignatari, actuando como vocero del movimiento, quería que los poemas exhibidos en 1956 y 1957 fuesen leídos. Era el modo en que pretendía fundamentar socialmente la versión de la abstracción geométrica propia de la poesía concreta. Podríamos sugerir que estas declaraciones apuntaban a un primer nivel de codificación formal, “sin misterio”, de carácter demótico. Parecía posible confirmar y ejemplificar este primer nivel formal incluso aludiendo a poemas como “Si-lên-cio”, que no renunciaban al preciosismo y al hermetismo. De hecho, tanto en nuestra lectura como en la de Pignatari, la forma y el contenido de la mancha central preciosista serían, de un modo u otro, silenciados tanto por el asunto más evidente y neutro del poema (“silencio”) como por el mayor peso de nuevas técnicas y principios constructivistas (p.ej. cortes fuertes, composición multilateral en el espacio). Sin embargo, me parece importante notar que el hecho de percibir formalmente este *fadeout* no implica que debiésemos, adicionalmente, evitar hablar de lo que estaría en juego en las cargas semánticas y en las imágenes de la mancha central. No obstante, creo que ese *evitar hablar* de tales contenidos e imágenes, y de sus presupuestos no exactamente demóticos, es lo que habría comenzado a ocurrir, al menos a partir de 1955, y de modo claro, a partir de 1957. Un curioso silenciamiento. Notemos, por otra parte, que un/a lector/a que insistiese en intentar describir o hablar de aquello que estaría en juego en la mancha central de un poema como “Si-len-cio” no podría prescindir del tipo de misterios, oscuridades e interpretaciones difíciles que Pignatari pretendía retirar del programa concretista en 1957 (“uma poesia construtiva, direta e sem mistério, que ‘dispense de interpretação’”).

Y es aquí donde el mundo ficcional de la *Ciropédia* puede ofrecer algunas pistas para intentar aproximarnos a las capas de sentido inscritas en el “preciosismo vocabular” de la mancha central. Para

180. PIGNATARI, 2014a, p.91.

ensayar esta aproximación, retomemos apenas las líneas de la parte superior: “marsupialamor mam / ilos de lam / préias presas can / ino am / or”. Creo que no sería impertinente relacionar la primera figura, un marsupial amoroso, al ornitorrinco de mirada lúbrica sacrificado en la *Ciropédia*. Ambos animales atípicos tienen un lugar importante en cada una de estas obras, y aparecen rodeados eróticamente de criaturas de anatomía multilateral. En la *Ciropédia* tenemos la singular imagen de “ouriços marinhos” que se disputan el “sexo ambíguo” del ornitorrinco.<sup>181</sup> En “Si-lên-cio”, lo que sigue a “marus-pialamor” es “mamilos de lampréias presas”. “Lampreia” es el nombre de un extraño pez. Considerado uno de los vertebrados menos desarrollados del reino animal, tiene por boca una ventosa cilíndrica con numerosos dientes puntiagudos distribuidos “todo-alrededor”. Gracias a su capacidad de succión y a su singular dentadura, las lampreas acostumbran fijarse de modo parasitario a otros cuerpos, alimentándose de su sangre y membranas.<sup>182</sup> Haría sentido, por tanto, que este tipo de criaturas, las lampreas, apresaran los “mamilos” del marsupial, fijándose a él. Lo que, a su vez, podría ser entendido, de algún modo, como expresión de un amor canino (“can / ino am / or”), es decir, de un amor expresado con dientes afilados. Podemos agregar que, por su parte, los marsupiales se caracterizan por tener pezones al interior de sus marsupios o bolsones. No pretendo decir que sea autoevidente que erizos marinos y lampreas mantengan una

181. CAMPOS, 2008, s.p., sección 7. Cita expandida: “Ornitorrinco, animal litúrgico, ocarinas silvestres e ouriços marinhos disputam teu sexo ambíguo”.

182. En la *Enciclopedia Britannica* encontramos la siguiente definición: “El esqueleto de la lamprea consiste de cartílago; la boca es una apertura redonda, succionante provista de dientes callosos. / Las lampreas comienzan su vida como larvas (ammocoetes) excavadoras de agua dulce. Durante esta fase, no poseen dientes, sus ojos son rudimentarios, y se alimentan de microorganismos. Después de varios años, se transforman en adultos y típicamente se mueven hacia el mar para comenzar una vida parasitaria, fijándose a un pez por medio de su boca y alimentándose de la sangre y tejidos de su anfitrión” (“lamprey”, 1994, p.127, traducción mía). Cita original: “The skeleton of a lamprey consists of cartilage; the mouth is a round, sucking aperture provided with horny teeth. / Lampreys begin life as burrowing, freshwater larvae (ammocoetes). At this stage, they are toothless, have rudimentary eyes, and feed on microorganisms. After several years, they transform into adults and typically move into the sea to begin a parasitic life, attaching to a fish by their mouths and feeding on the blood and tissues of the host”.

relación erótica con ornitorrincos y marsupiales. Al contrario, ciertamente estamos frente a imágenes extravagantes. Pero, al repetirse, configuran un patrón (*pattern*), algo que se repite, uno que remite a cierto contexto ficcional – natural, amorfo, multilateral y erótico – recurrente en la obra de Haroldo de Campos.

Sin embargo, para que la hipótesis semántica que permite sugerir esta recurrencia tuviese fundamento gramatical, tendría que haber concordancia de género: “mamilos” estarían “de lampréias presas”. Pero no es el caso. Lo que tenemos es “mam / ilos de lam / préias presas”. La hipótesis de lectura alternativa sería, entonces, considerar que los “mamilos” pertenecerían a las propias “lampréias presas”, es decir, a lampreas atrapadas, capturadas. Esto sería sostenible gramaticalmente, pero, tratándose de peces, un absurdo semántico (pues peces no tienen “mamilos”). Por otra parte, es importante notar que, aunque nuestra primera hipótesis sea más coherente, tanto en el plano semántico como en el contexto de la obra del autor, de concretarse gramaticalmente, impediría la aliteración en “a” de la tercera línea del poema (“préias presas can”) que, por su vez, retoma la aliteración en “a” de la primera línea (“marsupialamor mam”). Es posible que construir patrones [*patterns*] sonoros fuertes y sistémicos fuese más importante para el tipo de abstracción literaria que el autor estaba practicando en 1955-56 que respetar la consistencia semántica de figuras situadas en contextos ficcionales.

De hecho, insistir como los hemos hecho en el plano semántico y en contextos ficcionales mínimos (mínimamente consistentes) en donde resultaría posible coordinar agentes, cualidades, acciones y objetos, nos ha conducido a una discusión bizantina sobre criaturas extravagantes de la naturaleza. Resulta entendible, por tanto, que muchos/as lectores/as y críticos/as prefieran centrarse en la tendencia más evidente del poema hacia la abstracción, abandonando este tipo de ejercicios, basados, en definitiva, en viejos hábitos de lectura de carácter realista e ilusionista. Por ejemplo, pienso que un crítico como Mário Pedrosa, en la década de 50, habría celebrado en la obra de un joven poeta concreto el nuevo peso ganado por la abstracción artística sobre el tipo de impulsos figurativos e ilusionistas que interrogamos en el párrafo anterior. Pues, recordemos que los 50 fueron una década de afirmación de la abstracción artística entendida como una tendencia que resultaba en anti-ilusionismo. Alejarse del

ilusionismo, no sostener la forma en tales convenciones, era la posición ortodoxa para el artista abstracto de los 50.

El propio Haroldo de Campos, en 1957, advertirá sobre la necesidad de desprenderse de aquellos hábitos tradicionales de lectura según los cuales el contenido de un poema concreto referiría a

este ou aquele objeto, esta ou aquela sensação subjetiva, *garim-pados no mundo exterior ou interior do poeta*, pelo fato de terem deixado, com as reações semânticas que habitualmente envolvem a manipulação de palavras, rastros no campo de força do poema, *aos quais o leitor e mesmo o crítico, numa atitude desprevenida e rotineira, se apegam como a tábuas de salvação*. É certo que esses rastros de conteúdo existem realmente, e de maneira inegável, numa arte como a poesia, cujo instrumento – a palavra – diferentemente da cor ou do som, não pode ser tratada como um elemento totalmente neutro, antes carrega um lastro imediato de significado. A função da poesia concreta não é – como se poderia imaginar – desprover a palavra de sua carga de conteúdo: mas sim utilizar essa carga como material de trabalho em pé de igualdade com os demais materiais a seu dispor<sup>183</sup>

Ciertamente la posición aquí expresada por el autor es compleja, y no admite reducciones simples. Sin embargo, los énfasis también son claros. En lo que refiere a la dimensión semántica de la palabra, propone una aproximación minimalista a sus cargas de sentido, en la que estas se integrarían al juego multilateral o estructural, en pie de igualdad con aspectos espaciales y sonoros. Nada se dice de la dimensión semántica de unidades sintáctico-lineales más complejas, como la frase, unidad básica de la prosa literaria del autor. En 1957 las frases parecían haber sido excluidas del programa de la poesía concreta. Por otra parte, Haroldo se posiciona drásticamente contra una lectura “desprevenida e rotineira”, que intenta situar las cargas semánticas en contextos ajenos a la legalidad interna del medio verbal – fuesen exteriores o interiores. Es decir, contra nuestro ejercicio de situar e interpretar las cargas semánticas de lampreas y marsupiales a partir de un contexto ficcional similar al de la *Ciropédia*.

Confirmando este minimalismo radical, en el artículo polémico “da fenomenologia da composição à matemática da composição” [1957], escrito un mes después, el autor dirá que el “elemento básico

183. CAMPOS, 2014e, p.109-110, cursivas mías.

da composição” será la palabra, y más específicamente, “palavras simples com circulação viva” (p.ej. “silêncio”). A lo que agrega que será necesario evitar el poema largo, que sería “um convite às velhas ligaduras sintáticas comprometidas com o ranço discursivo que se pretende rejeitar”. En definitiva, se trataría de la “[e]liminação do poema descritivo: o conteúdo do poema será sempre sua estrutura”. Por último, esta radicalización general del programa concretista correspondería a la puesta en práctica del principio abstraccionista que Haroldo de Campos llamaba “modestia táctica”.<sup>184</sup> Es decir, la orientación básica de un artista abstracto a reducir su área de competencia, pero no sus ambiciones.

No hay duda de que, en 1957, el autor había dejado atrás el modelo figurativo y aún sintáctico-lineal de su prosa juvenil. En “Si-lên-cio” el peso de *patterns* sonoros y de la nueva configuración espacial ya se muestra capaz de minar o suspender hábitos de lectura figurativa que en *Ciropédia* aún eran respetados. Ya no podemos decir que en este poema tengamos un contexto ficcional consistente sobre el que sea posible fundamentar, con suficiente confianza, una interpretación. No obstante, ¿esto implica que deberíamos abandonar por completo tales hábitos de lectura? ¿No tendrían aún algo que decirnos?

¿Y si, en lo que refiere a la dimensión figurativa de obras en las que prima la abstracción literaria, bastase con dejar caer expectativas de consistencia integral en lo que refiere a figuración y ficción? En tal caso, tendríamos que ejercitarnos en modos de interpretar estos restos figurativos en contrapunto con la reflexividad obsesiva sobre el soporte que caracterizó la abstracción artística del período post-45. Por ejemplo, en nuestra lectura de las líneas iniciales de “Si-lên-cio”, podríamos insistir en que, aun siendo inconsistente gramaticalmente, la constelación figurativa y sintáctica más coherente sería la de lampreas mordiendo y succionando, con amor canino, pezones de marsupial. Una imagen extravagante y disparatada para quien no haya leído el tipo de mundo natural exótico, erótico y mortífero de la *Ciropédia*. Sin embargo, al reconocer este contexto ficcional, resulta posible notar que marsupiales amorosos y lampreas, así como ornitorrincos, erizos marinos, dróseras y anémonas, participan del campo natural de especies sensibles capaces de producir intensas simpatías y melancolías al príncipe de la *Ciropédia*. No obstante, en relación

184. CAMPOS, 2014d, p.135.



a este mundo natural, amorfo y erótico, en “Si-lên-cio” ya no encontraremos posiciones y actitudes explícitas como las del príncipe. No obstante, el contexto ficcional retorna. Tal recurrencia resulta interesante tratándose de un poema inscrito en un movimiento que, tras su lanzamiento oficial en 1956, comenzaba a radicalizar su adhesión a la política y a los presupuestos sociales de la abstracción geométrica, afirmando de modo categórico que su *habitat* era urbano-industrial y su política socialdemócrata. ¿Cómo leer un poema como “Si-lên-cio” en relación a los textos teórico-programáticos de 1957? ¿Podríamos decir que, a partir de 1956 o 1957, nuestro autor abandona definitivamente su apego e interés literario por ambientes bucólicos y cortesanos? Y, si no fuese el caso, es decir, si este “lastre” se mantuviese de algún modo, ¿en qué medida este poema silenciaría, o mejor, encriptaría actitudes, posiciones y políticas que ya no podían ser presentadas del modo en que lo había hecho su prosa literaria de 1952?

En relación a estas preguntas, que han orientado nuestra lectura, podríamos sugerir que interrogar con atención restos figurativos y ficcionales puede ser un recurso valioso para una crítica capaz de superar las doctrinas formalistas propias del período, recuperando así el contenido más difícil de estas formas ostensivamente geométrico-constructivas. Considero que permiten acercarnos al contenido difícil de poemas concretos como “Si-lên-cio” y, en un nivel más general, nos mantienen cerca de las contradicciones recurrentes del concretismo literario de Haroldo de Campos de los 50 y 60: tensiones entre elitismo y demotismo, así como entre abstracción geométrica y su otro (informalismo, figuración, ficción). En parte, este ejercicio implica recuperar o insistir en viejos hábitos de lectura. Sin embargo, no me apresuraría a considerarlos como un lastre indeseable cuando nos enfrentamos a estéticas constructivo-modernistas. Tal vez los restos figurativos puedan funcionar, efectivamente, como “tablas de salvación” al interior de la obra de Haroldo de Campos, y de modo más genérico, en obras que participaron del ciclo de la abstracción artística del post-45. En “Si-lên-cio”, contribuyen a descryptar aquello que, de otro modo, tendríamos que llamar “preciosismo vocabular”, una descripción que, aun siendo precisa, no llega a recuperar la dimensión semántica de la figuración y de la ficción. Considero que, a la luz de la *Ciropédia*, las figuras e imágenes inscritas en este vocabulario adquieren mayor especificidad y peso. No serían mero ornamento. Apuntan hacia convenciones artísticas y presupuestos

incómodos que hemos intentado leer en contrapunto con los nuevos procedimientos y técnicas (p.ej. *patterns* sonoros, composición espacial, primacía de palabras neutras<sup>185</sup>), así como con los textos teórico-programáticos del período.

En versiones más drásticas o menos drásticas, más toscas o más sutiles, los textos teórico-programáticos de Décio Pignatari y Haroldo de Campos de 1957, parecen desviar la atención del/de la lector/a del tipo de inconsistencias y colisiones que, en un poema como “Si-lên-cio”, encontramos entre los nuevos procedimientos concretistas y el contenido figurativo-semántico de la mancha central. La serie siguiente de poemas de nuestro autor, *fome de forma* [1957-1959], que coincide con la denominada fase matemática, parece haber intentado reducir al mínimo tales inconsistencias y colisiones, cumpliendo de modo jacobino el programa que se sigue de los textos teóricos de 1957. Coincidentemente, en los poemas de esta serie “matemática” (p.ej. en “fala prata”, “branco branco”, “mais mais”, “cristal”, “se nasce morre”) perdemos de vista el tipo de contextos ficcionales y figuras excesivas que provenían de la *Ciropédia*, y que aún resultan visibles, de modo encriptado, en “Si-lên-cio”.

No obstante, a partir de 1963-64, Haroldo de Campos retomará su “prehistoria barroca” en *Galáxias*, proponiendo como programa explícito un juego entre abstracción y figuración, y haciendo de las inconsistencias y colisiones entre impulsos que se interfieren, un

185. Reconsideremos, a modo de ejemplo, la palabra neutral “SI-LÊN-CIO”. Si reinterpretada a la luz del mundo ficcional erótico-natural de la *Ciropédia*, su última sílaba, “CIO” (celos), podría entrar en el juego subterráneo y sutil de modulaciones o pasajes entre registro impersonal-colectivo y registro erótico-privado que notamos en la *Ciropédia*. Agradezco a Fábio Roberto Lucas por haberme indicado esta posibilidad de lectura del poema, que había escapado a mi interpretación. Respecto a nuestro autor, considero que este juego sutil de pasajes entre registro impersonal-colectivo y registro erótico-privado se mantendría como una invariante que atraviesa su prosa juvenil, algunos poemas concretos, y retorna de modo claro en *Galáxias*. ¿Sería, asimismo, un juego de pasajes y modulaciones sutiles entre políticas socialdemócratas y políticas de carácter más elitista y tradicionalista? De modo que, este contexto ficcional enterrado, ciertamente extravagante y de difícil interpretación, podría ser una clave importante de lectura para acercarnos a contenidos poco evidentes de la obra de Haroldo de Campos, tanto en los 50 como en los 60. Esta es una hipótesis relevante, cuya productividad ensayaremos nuevamente hacia el final del Capítulo 7.

principio formal para su nueva prosa. Y, coincidentemente, dentro de esta lógica paradójica y excesiva, veremos retornar problemas y contradicciones de su prosa juvenil. Si en el trayecto de la *Ciropédia* a un poema como “Si-lên-cio” pudimos notar la pérdida de peso de la figuración y la ficción frente a la nueva primacía de la abstracción literaria, en el caso de la prosa madura de Haroldo de Campos nos introduciremos en un nuevo momento histórico-artístico: el de una *segunda venida de la figura*, después de la abstracción. Se trata del reencuentro voluntario con la figura y la ficción por parte de artistas formados en la abstracción artística del período post-1945.<sup>186</sup> Llamaremos a este segundo momento histórico-artístico *semi-abstracción*, o bien, *abstracción expandida*. Dedicaremos la Segunda Parte de nuestro estudio a teorizar e interrogar este nuevo momento, que emerge con claridad en los 60, a partir de tres proyectos seriales de la época. El último de ellos será *Galáxias*.

\* \* \*

A lo largo de este capítulo, con eje en un comentario extenso de la *Ciropédia* de Haroldo de Campos, hemos intentado seguir de cerca una contradicción entre bases formalistas y pretensiones demóticas enfatizada por cierta revisión crítica del concretismo poético iniciada por Iumna Simon, alrededor de 1990, y continuada por Renan Nuernberger en 2014. En particular, me ha interesado presionar algunos términos y nudos del modo en que Nuernberger ha pensado el problema de las bases formalistas de la poesía concreta como una relación difícil con la Generación del 45. Como ya he señalado, no sabría decir si en nuestro trayecto hemos logrado clarificar aspectos implícitos del argumento de Nuernberger o si hemos terminado desviándonos en alguna línea propia. El/la lector/a juzgará. Centrado en la prosa literaria de Haroldo de Campos he arriesgado interpretar su base formalista como la persistencia de *cierto convencionalismo ecléctico* con momentos de restauración ambivalente y momentos de afirmación programática. Las raíces de este convencionalismo serían antes locales que internacionales. Su origen histórico sería difícil de determinar, pero ciertamente apuntaría más allá de la Generación del 45. Respecto a estas elaboraciones y juicios me parece importante

186. Cf. Capítulo 4.

insistir que en ningún caso se siguen de modo directo de los argumentos y formulaciones que hemos rescatado de la línea crítica establecida por Simon y Nuernberger.

Para cerrar, quisiera destacar que, a mi juicio, estos estudios sobre el concretismo literario han realizado una contribución relevante, que permite dar continuidad, en el marco histórico-artístico del post-45, a una dimensión de la crítica estética a la que Roberto Schwarz siempre dio prioridad en contextos de modernización y modernidad periférica. Me refiero a la “produtividade ligada à verificação crítica da tradição”.<sup>187</sup> Considero que el modo en que Simon y Nuernberger han presionado y especificado las contradicciones de la poesía concreta, apoyándose tanto en sus obras como en sus textos programáticos, abre una línea productiva para verificar críticamente la relación muchas veces oblicua que este movimiento estableció con la tradición artística y, sobre todo, con las bases formalistas de la Generación del 45. Esta línea me parece más afinada y precisa que aquella esbozada por el propio Schwarz sobre un movimiento literario que, como se sabe, nunca contó con su simpatía.

En su polémico ensayo “Marco histórico” [1984/85], Schwarz juzgó al concretismo, principalmente, a partir de su programa, es decir, a partir de sus “pretensiones”. Para comenzar, refiriéndose a los textos teóricos de la poesía concreta el crítico afirma que “[s]ão construções das mais discutíveis, apesar do enxame de autoridades citadas”.<sup>188</sup> Su mayor crítica e incomodidad con los poetas concretos apunta hacia un aspecto que ha sido relevante para nuestro argumento, esto es, el modo programático en que elaboraron y presentaron públicamente su relación con la tradición artística y literaria. El problema estaría, según Schwarz, en “um procedimento-chave dos concretistas, sempre empenhados em armar a história da literatura brasileira e ocidental de modo a culminar na obra deles mesmos, o que instala a confusão entre teoria e autopropaganda, além de ser uma bobagem provinciana”.<sup>189</sup> Una relación con la historia literaria que resulta “constrangedora” por “representar uma reivindicação particularista”.<sup>190</sup> Schwarz la rechaza sin medios términos:

187. SCHWARZ, 2014b, p.56.

188. *Idem.*, 2012, p.63.

189. *Idem.*, *op.cit.*, p.61.

190. *Idem.*, *ibid.*

Entender-se e explicar-se historicamente formam parte da condição moderna. Ocorre que, certas ou erradas, as explicações históricas participam da realidade também, e são elementos de poder. A subordinação delas a propaganda, a ponto de fazer que desapareçam as contradições (...) é um capítulo – noutro plano, distante mas aparentado – da degenerescência do marxismo. Por este lado, a reivindicação concretista da posição de ponta a todo preço tem algo a ver com o estilo bolchevique na variante dogmática, o que naturalmente nada tem a ver com a posição política dos poetas<sup>191</sup>

Como podemos notar, al evaluar la relación del concretismo con la tradición artística el crítico consideró principalmente sus “pretensiones”. En particular, consideró y demolió el principio de “evolução de formas” que sirvió de base a un programa de apropiación selectiva de la tradición literaria en el que se presuponía, dogmáticamente, que la poesía concreta estaba siempre en la posición de mayor actualidad.<sup>192</sup> No cabe duda de que el programa explícito del concretismo es incómodo y que incluye numerosos puntos de doctrina. No obstante, para evaluar lo que estaba en juego en este movimiento literario me parece que habría que prestar al menos tanta atención a lo no dicho, o a lo dicho de modos oblicuos; por ejemplo, a lo que aquí hemos llamado “bases formalistas”. Siguiendo a Simon y Nuernberger, nos parece que es a partir de la contradicción entre base formalista y programa explícito, y trabajando sobre hipótesis más finas respecto al modo en que sus protagonistas intentaron procesar tal contradicción, o sostenerla, que la poesía concreta se torna inteligible, y criticable, como un movimiento cultural y artístico que no se reduce a su programa explícito.

La postura de Schwarz respecto a la poesía concreta, heredada por algunos críticos formados en su línea, no ha contribuido a una comprensión más cuidadosa de los desdoblamientos literarios del modernismo tardío en Brasil. Simpatías y antipatías aparte, la poesía concreta fue el movimiento *literario* local de mayor peso y densidad dentro de tal ciclo. Su impacto durante los 50 y 60 definió un

191. *Idem.*, *op.cit.*, p.63.

192. En el “plano-piloto da poesia concreta” tal principio es situado en primer lugar, como definición básica del movimiento: “poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas” (CAMPOS et al., 2014, p.215). Volveremos sobre este principio más adelante, en el Capítulo 7, sección 7.3.

marco para la literatura brasilera, cuyo peso aún se hace sentir entre escritores/as y críticos/as. Para entender el peso que tuvo en la cultura local no basta con revisar el conjunto de sus textos teóricos, celebrando o condenando sus principios. Si la poesía concreta logró enraizarse en Brasil del modo en que lo hizo, no habrá sido apenas por su programa explícito. Como hemos argumentado, creemos que este movimiento tuvo por motor, asimismo, una base formalista/convencionalista subterránea. Que en el concretismo literario de Haroldo de Campos sea perceptible cierto convencionalismo de orígenes difíciles de precisar, operando a la base de un programa explícito común, evidencia que las estrategias culturales de la poesía concreta no fueron simples ni ingenuas. Este impulso convencionalista de base, que rara vez asomará de modo explícito, puede ayudar a entender, por ejemplo, por qué la simple presentación de principios y técnicas constructivo-modernistas pudo tornarse una práctica tan polémica y fascinante para toda una generación, sellando y orientando pactos colectivos y programas.

Dentro de una crítica cercana a los presupuestos de Schwarz, e informada por sus diagnósticos histórico-sociológicos, los estudios de Simon y Nuernberger constituyen una importante excepción en lo que refiere a la crítica de la poesía concreta. Considero que seguir su pista, es decir, consolidar una aproximación más cuidadosa a este movimiento, una que no termine invariablemente en apologías o en demoliciones, sería una contribución relevante para estudiar, de modo comparativo, cómo estéticas constructivo-modernistas pudieron enraizarse a este lado de las Américas durante el post-45. Si estas sufrieron el impacto y el peso de las ideologías del modernismo tardío y del desarrollismo industrial, esto debe ser entendido dentro del horizonte histórico e ideológico del período. Para toda una generación de intelectuales y artistas fue *como si* el arte moderno avanzase, teleológicamente, hacia la abstracción. Y fue *como si* el desarrollismo latinoamericano avanzase, teleológicamente, hacia una civilización industrial benigna y sin fronteras, sin que pareciese necesario especificar, por el momento, si esta sería capitalista o socialista. Retrospectivamente, puede parecernos evidente que ambas concepciones eran dogmáticas. Pero fue bajo tal horizonte histórico que modernismos tardíos sudamericanos se enraizaron y produjeron un conjunto impresionante de teorías y de obras formalmente ambiciosas. En las décadas que siguieron a 1945, procesaron las colisiones entre sus

doctrinas modernistas y el proceso social efectivo, con resultados dispares, revelando potencias y límites de sus programas y de sus obras. Dentro de este ciclo, la poesía concreta es ciertamente un caso emblemático para el Cono Sur





**Figura 3**  
**B1 Bólido Caixa 1 "Cartesiano" [1963]**  
**& B2 Bólido Caixa 2 "Platónico" [1963]**



Fotografia Claudio Oiticica  
© Projeto Hélio Oiticica

## **Abstracción expandida después de 1960**

*no existen reglas para juntar nuevamente lo figurativo y lo abstracto una vez que lo abstracto ha llegado. No hay criterios disponibles, no hay cómo apoyarse en facilismos.*

T. J. CLARK<sup>1</sup>

*E se a parte da modernização que nos tocou for esta mesma dissociação agora em curso, fora e dentro de nós? E quem somos nós nesse processo?*

ROBERTO SCHWARZ<sup>2</sup>

1. CLARK, 2014c, p.351, traducción mía. Cita original: “there are no rules for putting the figurative and abstract back together once the abstract has arrived. No available criteria, no leaning on facility”
2. SCHWARZ, 2014a, p.198.

## Capítulo 4

### Vías de la abstracción expandida

#### 4.1. Hacia afuera, desde una sensibilidad abstracta

A lo largo de esta Segunda Parte intentaremos definir, a partir de dos debates críticos de los 60, uno estadounidense, el otro brasilero, y de tres proyectos artísticos, un momento histórico-artístico en común que denominaremos *abstracción expandida* o *semi-abstracción*. Durante esta década, destacados artistas formados en el movimiento abstracto del período post-45, sea en su variante geométrica o informalista, actuaron como si un nuevo programa hubiese surgido, uno en el que sería necesario romper con las rigideces y los aspectos doctrinarios de la idea de abstracción artística que dominó durante los 50 en los principales centros culturales del mundo.<sup>3</sup> Consideramos que el aspecto que con más urgencia parecía necesario revisar era el principio de cierre estricto de áreas de competencia específicas. En esta Segunda Parte seguiremos la hipótesis general de que esta rebelión, liderada por artistas formados en la propia abstracción, se expresó en Brasil y en Estados Unidos básicamente como una reorientación hacia la vida cotidiana. Esta nueva orientación prosaica adoptó estrategias diversas: apropiaciones o *readymades*, propuestas ambientales, *happenings*, salidas del plano bidimensional y construcción de objetos tridimensionales. Pero también retornos a procedimientos de la figuración sin abandonar la idea de soporte o medio específico. Esta orientación general, y sus desdoblamientos, ha sido caracterizada en la bibliografía crítica destacando diferentes tendencias que aparecerían, de modo aislado o combinado, en los principales movimientos artísticos del período: antiarte, neo-dadaísmo, nuevo realismo, nueva figuración, *pop*, neo-surrealismo.<sup>4</sup>

3. Para el modo en el que críticos como Greenberg y Pedrosa defendieron la idea de abstracción artística en Estados Unidos y en Brasil, ver Capítulo 2
4. Para el caso brasilero, ver ARANTES, O. “Depois das vanguardas”. In: *Arte em revista*. N°7. São Paulo: Kairós, 1983, p.5-24; BOSI, V. “Sobrevoos entre as artes (à volta das décadas de 1960 e 1970)” In: *Neste Instante. Novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970*. São Paulo: Editora Humanitas, 2018, especialmente p.37-45; MARTINS, L. “A Nova Figuração como negação”. In: *Revista Ars*.

Más allá de variaciones específicas, proponemos que, durante el período, la orientación común hacia el afuera prosaico habría sido elaborada en dos direcciones básicas. Algunos artistas, como Hélio Oiticica o los minimalistas estadounidenses, se expandieron *literalmente* desde el plano bidimensional de su soporte pictórico hacia el espacio tridimensional de la vida cotidiana. Otros, como Haroldo de Campos y Robert Rauschenberg se propusieron, más bien, incorporar el *afuera* al interior del plano de la obra de arte, recuperando procedimientos propios de la figuración, con especial énfasis en el problema de la imagen. En principio, podríamos considerar la primera vía, *literalista*, como más próxima a una teoría de la vanguardia o neovanguardia: un programa de llegada del arte a la vida cotidiana que, en muchos casos, pretendía transformarla. La segunda vía, en la medida en que pretendía combinar la nueva orientación hacia la vida cotidiana con la preservación de la idea de soporte y de obra, la idea de marco y de límites de una práctica artística diferenciada, mantendría, en principio, su eje en una teoría del modernismo.

No obstante, siguiesen una vía literal o una vía neofigurativa, todos estos artistas compartieron una misma orientación básica: *hacia el afuera prosaico, desde una sensibilidad abstracta*. Es a esta orientación básica, iniciada por artistas formados en la abstracción artística de los 50, que proponemos llamar *semi-abstracción* o *abstracción expandida*, una noción que introdujimos, y comenzamos a ensayar, en las notas metodológicas del Capítulo 2 [sección 2.4]. En esta Segunda Parte, avanzando en una línea más especulativa, menos establecida en la bibliografía crítica, especialmente en lo que refiere a la teoría literaria, pretendemos introducirnos en debates críticos y en proyectos artísticos en los que la idea de una abstracción expandida hacia la vida cotidiana resulta central. Advertimos al/a lector/a que nuestras propuestas, y los términos que usaremos para desarrollarlas, tendrán en estos capítulos un carácter más provisorio y ensayístico.

Vol.4, nº8, dezembro, 2006, p. 60-69. Para un estudio que compara tendencias neofigurativas en Brasil y Europa, ver PECCININI, D. *Figurações. Brasil anos 60. Neofigurações fantásticas e Neo-Surrealismo. Novo realismo e Nova Objetividade Brasileira*. São Paulo: Itáu Cultural/Edusp, 1999. Para el caso estadounidense, ver FOSTER, H. *The return of the real. The avant-garde at the return of the century*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

Tal carácter tentativo comienza por la propia noción de *semi-abstracción*. Al conservar la noción de abstracción quiero indicar que la nueva orientación hacia la vida cotidiana se caracterizaría menos por la intención de abolir sensibilidades y concepciones abstractas, conservadas con orgullo por los tres artistas que revisaremos en esta Segunda Parte, que por la voluntad de expandirla hacia zonas que, durante los 50, habían sido consideradas ajenas a sus campos de competencia. En lo que refiere al prefijo “semi”, semánticamente vago, quiero indicar un proceso complejo. Al expandirse hacia la vida cotidiana o prosaica, la noción de abstracción enfrentaría presiones de disolución, desintegración, adaptación, que afectan su propia consistencia interna. En este terreno deja de regir el purismo que los ejercicios de autodefinición y autocrítica inmanente, propias de un área de competencia específica y cerrada, parecían garantizar. Así, expandida hacia la vida cotidiana, la abstracción no podría conservar su integridad, tornándose una categoría más suelta o diluida. Y, no obstante, *aún válida y actuante*. Bajo las presiones del *afuera*, aún se mostraría capaz de orientar y sostener cierto espíritu metódico, sentido de proyecto, cierta sensibilidad a la presencia de sistemas y órdenes parciales. A lo largo de esta Segunda Parte, al presentar la semi-abstracción o abstracción expandida como régimen artístico, y como posible programa crítico, pretendo sostener una pregunta por la sobrevivencia de la abstracción artística una vez que se orienta *de modo programático o metódico* hacia la vida cotidiana.

Robert Rauschenberg, que será un artista clave en estas páginas, propuso en 1959 una fórmula que se tornaría célebre para las neovanguardias de las décadas siguientes: “La pintura se relaciona tanto al arte como a la vida. Ninguna puede ser fabricada (intento actuar en el intervalo entre ambas)”.<sup>5</sup> ¿Cómo es posible que, de pronto, la vida cotidiana se haya situado en un lugar central para artistas que habían formado su sensibilidad en el ciclo de la abstracción? ¿En qué sentido reorientar la práctica artística hacia ella contribuiría a superar los límites y calambres de la abstracción artística de los 50? Para comenzar a responder a estas preguntas, resulta sugerente una idea de Irene Small en su reciente estudio sobre la obra de Hélio Oiticica [2016]. Según Small, la salida del cuadro que el artista carioca inició

5. *Apud.*, TOMKINS, 2005, p.166, traducción mía. Cita original: “Painting relates to both art and life, Neither can be made (I try to act in the gap between the two)”

en los 60 se habría dirigido hacia el “*espacio decididamente no-abstracto de la vida cotidiana*”, de modo tal que sus proyectos presentarían una “tensión entre espacio estético y cotidiano”.<sup>6</sup>

Siguiendo esta línea de argumentación, y retomando la idea greenbergiana de abstracción artística como autodefinition de un área de competencia específica y autónoma, en este estudio proponemos definir vida cotidiana precisamente como aquello que *no pertenece en principio a ningún área de competencia específica*. Un espacio inespecífico y común en donde artistas formados en la abstracción, con su sensibilidad de especialistas, o de ex-especialistas, creyeron posible entrar en contacto con aspectos que no encontraban al interior de sus planos y áreas de competencia específicos. Dicho de otro modo, la vida cotidiana sería un espacio en donde podrían encontrar diferentes figuras o cifras del *otro* de la abstracción.

En los 60, el modo más básico y común de entender el *otro* de la abstracción fue como *neofiguración e imagen*. Pero también pudo ser entendido, en la línea de John Cage, como aquello aleatorio, contingente o imprevisto que, proveniente del ambiente cotidiano, es incorporado al espacio artístico y a la obra de arte. Al abandonar el principio de cierre de la abstracción artística, con sus presupuestos de control integral, el artista cageano debía estar metódicamente preparado para salir al encuentro de “no importa qué eventualidad”.<sup>7</sup> Ampliando el cuadro hacia el eje Rio-São Paulo, veremos que el *otro* de la abstracción también pudo asumir la forma de lo *artesanal, lo precario, lo rústico*. A lo largo de esta Segunda Parte, nuestra hipótesis será que las formas que adoptó, en los 60, el otro de la abstracción dependió en buena medida del propio ambiente cotidiano concreto al cual

6. SMALL, 2016, p.88, cursivas mías, traducción mía. Citas originales: “the decidedly nonabstract space of everyday life”; “tension between aesthetic and quotidian space”.
7. CAGE, 2015a, p.35. Esta fórmula se repite como un mantra en “Indeterminacy” [1958], un importante ensayo del compositor estadounidense. A la base de esta disponibilidad metódica hacia el encuentro con la contingencia, está la célebre noción de *silencio* de Cage. Esta puede ser entendida, básicamente, como un espacio delimitado por una voluntad artística en donde se manifiestan contingencias prosaicas no voluntarias. Paradojalmente, el artista cageano controla y organiza un espacio para la aparición o manifestación de lo involuntario. Lo inesperado, que proviene de la vida cotidiana, es previsto y buscado programáticamente. Visto de este modo, consideramos que su noción de “silencio” es un principio artístico ejemplarmente *semi-abstracto*.

el artista se expandió. No era lo mismo estar frente a, o inmerso en, la vida cotidiana de ciudades como Rio de Janeiro y São Paulo que en la vida cotidiana de Nueva York. No obstante, más allá de las variantes que encontraremos a lo largo de estos capítulos finales, las invariantes de la abstracción expandida o semi-abstracción son dos: una orientación hacia el *afuera* cotidiano, desde una sensibilidad abstracta; y una reflexión sobre la dialéctica entre la abstracción y su otro.

Dicho esto, debemos advertir que definir la vida cotidiana como un territorio inespecífico, impuro y común, no debe llevarnos a concluir que sistemas modernos autónomos no puedan ejercer presión sobre ella, y determinarla de modos complejos, con resultados muchas veces imprevisibles. Al respecto, es importante considerar que teorías como la de una Sociedad Unidimensional de Herbert Marcuse [1964], o la de una Sociedad del Espectáculo de Guy Debord [1967], que presentan una vida cotidiana asfixiada por una racionalización capitalista invasiva, fueron teorías claves del período, capaces de suscitar gran interés entre artistas e intelectuales.<sup>8</sup> Tal situación exigiría ensayar una crítica radical desde el propio campo cotidiano, orientada a una transformación de nuestros modos habituales de pensamiento y sensibilidad. Los 60 parecen haber sido una década en la que una reflexión más fina sobre la relación entre vida cotidiana y sistema parecía urgente. Es posible que una creciente imbricación entre racionalización capitalista y vida cotidiana, que críticos como Marcuse y Debord creyeron necesario teorizar durante este período, pueda explicar por qué artistas formados en la abstracción, con su hipersensibilidad a sistemas, hayan mostrado ser guías claves en la revelación formal de aspectos sistémicos o *patterns* en la propia textura de lo prosaico cotidiano.

Sensibilidad abstracta, pero abierta a lo prosaico. Esto implicaría, como sugerimos en la sección 2.4 del Capítulo 2, un modo más suelto de entender el problema de la relación entre sistema moderno y vida cotidiana. Retomando una formulación de Gertrude Stein ya comentada (“todo esto que es un sistema, que tiene una sensación [*feeling*], que tiene resignación y éxito”), el artista abstracto, reorientado hacia la vida cotidiana, buscaría aquello que revela cierta

8. Cf. MARCUSE, H. *One-Dimensional Man. Studies in the ideology of advanced industrial society*. Nova York: Routledge, 2002; DEBORD, G. *La Sociedad del Espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2002.



*sensación* de sistematicidad: regularidades, repeticiones, ritmos que sugieren limitaciones y potencias. Robert Rauschenberg, en un texto-manifiesto de 1963 que tituló *Orden Aleatorio*, presentó una variación y una actualización de la fórmula de Stein, refiriendo a la misma sensación vaga de sistema en ambientes prosaicos. La expresó en los siguientes términos: “Con escala sonora e insistencia camiones movilizan palabras, e impactan nuestra cultura a través de una combinación de ley y motivación local que produce un orden aleatorio extremadamente complejo que no puede ser descrito como accidental”.<sup>9</sup> Publicado en la revista *Locations* N°1, este manifiesto sirvió de presentación a sus *Silkscreen Paintings*, un proyecto serial de inicios de los 60 que comentaremos en la última sección de este capítulo. El pasaje citado formula una noción general de orden o forma estética (un “orden aleatorio”) que será clave para la línea de argumentación que seguiremos en esta Segunda Parte. Su relevancia, y sus implicancias, se tornarán más claras en la medida en que avancemos. Pero, de momento, notemos que Rauschenberg refiere a un tipo de forma general que incorpora material prosaico o contingencias del afuera (p.ej. ruido de camiones). Estas formas tienen la apariencia de lo aleatorio. Nos afectan y chocan (“impactan nuestra cultura”), y, a la vez, nos mueven a una respuesta (“movilizan palabras”). Por último, pese a su apariencia aleatoria o caótica, no podrían ser descritas exactamente como accidentales. No obstante, y esto es clave, tampoco podrían ser descritas como *necesarias*.<sup>10</sup>

Un último ejemplo, tomado de obras y declaraciones de Rauschenberg, nos servirá de cierre para esta sección introductoria. Puede servirnos de orientación para definir la actitud típica de un artista que

9. *Apud.* KRAUSS, 1999, p.96, traducción mía. Cita original: “With sound scale and insistency trucks mobilize words, and broadside our culture by a combination of law and local motivation which produces an extremely complex random order that cannot be described as accidental”
10. Para el argumento que desarrollaremos en estas páginas es relevante destacar que las posiciones estéticas de Rauschenberg fueron decisivamente influenciadas por John Cage. Esta influencia fue una razón de peso para incluirlo como figura protagonista en esta Segunda Parte del estudio. Rauschenberg contará aquí, en buena medida, como embajador de la poética abierta y prosaica de Cage. Nos servirá de contrapunto básico para reflexionar sobre la poética, también abierta y prosaica, que Haroldo de Campos ensayará en su proyecto *Galáxias*.

decide expandirse, metódicamente, hacia el afuera, “aplicando” una “sensibilidad abstracta”. A fines de los 50, el pintor estadounidense se propuso iniciar un proyecto neofigurativo, que consistía en una ilustración serial, Canto por Canto, del Infierno de la *Divina Comedia* de Dante. El proyecto resultó ser particularmente arduo y demandante, y sólo pudo completarlo a inicios de los 60. En esta serie usó principalmente una técnica de *collage* en la que transfería a la tela pictórica, por medio de frotación y disolución, imágenes reproducibles obtenidas en su mayor parte de medios masivos.<sup>11</sup> Al ser interrogado por el sentido del proyecto, el artista ofreció una singular respuesta: “Dante fue buscado y completado para tener la aventura sobre qué, y sí, yo podría *aplicar mi sensibilidad abstracta* a una tarea clásica restringida. Un manejo uno a uno y sin ninguna vergüenza tampoco. Una ilustración con respeto compulsivo”.<sup>12</sup> La propia declaración, el lenguaje y los términos empleados, son una muestra de lo que una “sensibilidad abstracta” *expandida* puede significar: espíritu metódico, “respeto compulsivo”; alguien que se “asigna” proyectos que “busca y completa” en áreas que, en principio, no coinciden con su área de competencia de origen. La conciencia de una expansión hacia el afuera de tal área explicaría el sentido de “aventura” que caracterizó al artista semi-abstracto de los 60; la impresión de estar yendo al encuentro con un tipo de materia, con un tipo de contingencias, para las cuales tal vez no estuviese preparado. No obstante, para enfrentarlas frecuentemente tuvo un plan, un método, una tarea o programa. Y, frecuentemente, como en los tres proyectos que estudiaremos aquí, la nueva orientación asumió la forma de proyectos seriales de carácter ensayístico.

A lo largo de esta Segunda Parte comentaremos, con base en dos debates críticos de la época, uno estadounidense y el otro brasilero, tres proyectos artísticos de inicios y mediados de la década de 60. Los tres son de carácter serial. En orden de aparición, se trata de los siguientes: (1) La serie de *Silkscreen Paintings*, desarrollada por

11. Cf. JOSEPH, B. *Random Order. Robert Rauschenberg and the Neo-Avant Garde*. Cambridge. MIT Press, 2007, p. 173-183.

12. *Apud.* KRAUSS, 1999, p.102, cursivas mías, traducción mía. Cita original: “Dante was sought and completed to have the adventure of what, and if, *I could apply my abstract sensibility* to a classical restrictive assignement. A one-on-one handling and no embarrassment to either. Illustration with compulsive respect”

Robert Rauschenberg [1962-64] (Capítulo 4); (2) Los primeros *Bóldes* de Hélio Oiticica [1963-65] (Capítulo 5); (3) *Galáxias* [1963-76], el proyecto de nueva prosa que Haroldo de Campos inició en torno a 1964 (Capítulos 6 y 7). Sobre este último, al que dedicaremos la mayor cantidad de páginas, nos centraremos en los textos escritos durante la década de 60. Al igual que en la Primera Parte, iniciaremos nuestra discusión a partir de proyectos artísticos y debates críticos provenientes de las artes visuales; y, posteriormente, reflexionaremos sobre posibles desdoblamientos literarios, con especial énfasis en la prosa.

#### 4.2. El debate estadounidense: segunda venida de la figura

Iniciamos nuestra aproximación a la semi-abstracción recuperando algunas formulaciones que surgieron en el debate artístico estadounidense de los 60 a propósito del retorno a la figuración. En esta sección nos centraremos, principalmente, en algunas intervenciones de Clement Greenberg referidas al nuevo tipo de figuración que practicaron artistas que provenían del movimiento abstracto. Antes de recuperar estas intervenciones, presentaré un argumento de T. J. Clark que ha resultado fundamental para orientar nuestra propuesta sobre un régimen artístico semi-abstracto. Este nos servirá de marco para situar las formulaciones de Greenberg.

En su notable estudio sobre la obra de Pollock, al comentar el retorno de la figura en telas de fines de los 40 e inicios de los 50, Clark [1999] advirtió que se trataría de algo nuevo: una “segunda venida de la figura”. Esta implicaría todo tipo de complicaciones en relación a la noción de figuración que prevalecía antes de la consolidación del movimiento abstracto.<sup>13</sup> Veamos dos pasajes que considero claves para su argumentación:

*[N]o existen reglas para juntar nuevamente lo figurativo y lo abstracto una vez que lo abstracto ha llegado. No hay criterios disponibles, no hay cómo apoyarse en facilismos. Estas son las circunstancias en donde*

13. Clark elabora esta discusión a partir de obras de Pollock como *Cut Out* [1948-56], *Out of the Web* [1949] y la serie *Black and White* [1951-52].

las pinturas necesitan con mayor urgencia de intérpretes, incluso de aquellos implacables.<sup>14</sup>

El problema era, por cierto, encontrar un modo de reconciliar esa segunda venida de la figura con un trabajo orientado a aniquilar la representación siendo realizado al mismo tiempo. La figura, si fuese a aparecer del todo, tendría que hacerlo *desde* o *contra* tal trabajo, como el estricto opuesto de él – la negación de la negación.<sup>15</sup>

Esta “segunda venida de la figura” tiene la singularidad de haber ocurrido una vez que la abstracción artística ya se había sedimentado como programa.<sup>16</sup> En tal sentido, no sería recomendable identificar

14. CLARK, 2014c, p.351, cursivas mías, traducción mía. Cita original: “There are no rules for putting the figurative and abstract back together once the abstract has arrived. No available criteria, no leaning on facility. These are the circumstances when pictures most need interpreters, even ruthless ones.”
15. *Idem.*, *op.cit.*, p.344, cursivas del autor, traducción mía. Cita original: “The problem, of course, was to find a way of reconciling that second coming of the figure with the work to annihilate likeness being done at the same time. The figure, if it was to appear at all, would have to do so *out of or against* that work, as the strict contrary of it – the negation of the negation”.
16. Aquí hemos presentado apenas dos pasajes del argumento de Clark sobre una segunda venida de la figuración, pero sugerimos su lectura detenida. Cf. CLARK, *op.cit.*, p.334-365. Asimismo, y a modo de complemento, recomendamos leer el modo en que Luiz Martins defiende la necesidad de mantener activa una dialéctica entre abstracción y figuración al enfrentarnos a obras como las de Pollock. Cf. MARTINS, 2000, p.273-79. El crítico brasileño entiende el problema de una dialéctica entre figuración y abstracción en términos de una “crise da figuração”. En el Expresionismo Abstracto esta no se habría resuelto por una afirmación unilateral de la abstracción; antes, habría sido procesada de modo dialéctico, y muchas veces, antitético: “A maneira como a crise da figuração foi enfrentada pelo expressionismo abstrato, em geral, indica que a contradição e a antítese, mais do que serem circunstanciais, tiveram, para estes pintores, o carácter permanente de uma estrutura, apresentando-se como um princípio estético construído conscientemente”. Por otra parte, la sedimentación formal de una estructura antitética tendría, para Martins, un contenido histórico de peso: “Em síntese, a estrutura antitética revela o modo refletido de enfrentamento de valores, frente a uma situação, que, no fundo, não é apenas pictórica e exclusiva da arte modernista, mas que é também histórica e filosófica. É preciso retomar as questões e a história do expressionismo abstrato, reabrindo-as a salvo do combate dogmático entre figuração e abstração” (MARTINS, 2000, p.279). Como podemos notar, para Martins, reflexionar sobre una dialéctica entre figuración y abstracción, sobre su relación con “estructuras antitéticas”, tendría un lugar clave para estudiar el período, pues contribuiría a entender una situación que es “también histórica e filosófica”.

la nueva figuración con aquella que dominaba antes de la abstracción, es decir, con el tipo de figuración realista o naturalista que la abstracción *negó*.<sup>17</sup> La nueva figuración sería una “negación de la negación”. Si la abstracción *negó* la figura y el ilusionismo, ahora es por medio del retorno de la figura que los artistas se proponen negar las convenciones fijadas por la abstracción. A nuestro juicio, sería esta segunda negación, *la negación (nunca completa) de impulsos y presupuestos propios del proyecto abstracto*, que funcionaría como motor básico de la semi-abstracción.

Esta formulación de Clark ha resultado importante de modo general para formular la propuesta de esta Segunda Parte. Si entendemos que la nueva figuración a la que refiere el crítico inglés sería, básicamente, un impulso de negación del proyecto abstracto, podríamos sugerir que la neofiguración sería *una de las formas* que adoptó esta negación. Pero lo que estaría en juego, fundamentalmente, sería una dialéctica entre abstracción y su otro, en donde el segundo polo, adopte la forma que adopte, pasaría a funcionar como una “negación” del propio programa abstracto. Dentro de nuestro programa crítico, y, a modo de orientación, podríamos reformular la idea de Clark diciendo que “no existen reglas para juntar nuevamente” la abstracción *con su otro*, “una vez que lo abstracto ha llegado. No hay criterios disponibles, no hay cómo apoyarse en facilismos”. Reformulado de ese modo, la segunda venida de la figura, también conocida como neofiguración, funcionaría como la variante más conocida de una dialéctica entre abstracción y su otro.

La idea de Clark respecto a una segunda venida de la figura no es nueva. Clement Greenberg había indicado algo semejante a inicios de los 60, al percibir que se consolidaba un retorno a la figuración. Su triunfo se expresó de modo claro en la ascensión y en el éxito masivo del *pop*. No obstante, no era en el *pop* en donde Greenberg percibía el origen de la nueva orientación, sino en el proyecto de dos artistas enraizados en la abstracción informalista: Jasper Johns y Robert Rauschenberg. Greenberg los llamó *proto-pop*, sugiriendo con esto que los artistas propiamente *pop*, como Andy Warhol o Roy Lichtenstein, se habrían inspirado en las vías abiertas por ellos. Greenberg fue claro en anexar a Johns y a Rauschenberg al propio movimiento que habrían cancelado:

17. Al respecto, ver el Capítulo 2, sección 2.2. y 2.3.

La primera contra-corriente de esta naturaleza que comenzó a hacerse perceptible de un modo programático fue aquella representada por el arte de Jasper Johns y Robert Rauschenberg, que representa la culminación del Expresionismo Abstracto y al mismo tiempo una cancelación de la visión del Expresionismo Abstracto: *el manejo de la pintura propio del Expresionismo Abstracto es preservado e incluso exagerado, pero es aplicado a la representación*, tanto pictórica como escultórica, de objetos o signos fabricados por el hombre que suelen ser producidos por procedimientos mecánicos<sup>18</sup>

Como de costumbre, Greenberg nos dirige hacia efectos desconcertantes. Johns y Rauschenberg conservan el manejo pictórico suelto y abierto de la abstracción informalista, pero ahora lo aplican a los fines de la representación. Como punto adicional, el crítico indica que la representación apuntaría principalmente a un material de carácter prefabricado y reproducible.

Pocos años antes, en “Después del Expresionismo Abstracto”, un conocido ensayo de 1962, Greenberg había propuesto un nombre para este nuevo tipo de figuración. La llamó “representación sin hogar” [*homeless representation*]:

Con esto [representación sin hogar] quiero referir a un pinturismo [*painterliness*] plástico y descriptivo que es aplicado a fines abstractos, pero que continúa sugiriendo fines representacionales. En sí mismo, “representación sin hogar” no es bueno ni malo, y tal vez algunos de los mejores resultados del Expresionismo Abstracto en el pasado fueron obtenidos al coquetear con la representación<sup>19</sup>

18. GREENBERG, 1993b, p.214, cursivas mías, traducción mía. Cita original: “The first such counter-current to become noticeable in a programmatic way was that embodied in the art of Jasper Johns and Robert Rauschenberg, which represents a culmination of Abstract Expressionism and at the same time a cancelling out of the vision of Abstract Expressionism: the Abstract Expressionist way of handling Paint is preserved and even exaggerated, but it is applied to the representation, both pictorial and sculptural, of man-made objects or signs that are normally produced by mechanical procedures”
19. *Idem.*, 1993a, p.124, traducción mía. Cita original: “I mean by this a plastic and descriptive painterliness that is applied to abstract ends, but which continues to suggest representational ones. In itself, ‘homeless representation’ is neither good nor bad, and maybe some of the best results of Abstract Expressionism in the past were got by flirting with representation”

La segunda venida de la figuración, o “representación sin hogar”, dejó en una posición incómoda a varios críticos. Leo Steinberg, un crítico cuyas ideas consideraremos con detención al cierre de este capítulo, se refirió asimismo a las singularidades de la nueva figuración de artistas como Johns y Rauschenberg. La comparó con la noción de figuración que existía antes del ciclo de la abstracción:

Pero mientras, en el arte tradicional, la oscilación era entre la superficie pintada y el asunto en profundidad, Johns tiene éxito en hacer que el péndulo oscile *al interior de la tierra plana* del arte post-Expresionismo Abstracto. Y, sin embargo, el hábito de disociar la ‘pintura pura’ del contenido está tan arraigado que casi ningún crítico quería ver ambas juntas.<sup>20</sup>

Con los artistas de la “representación sin hogar” volvemos a cierta noción de espacio ilusorio y de figuración, pero esta difiere de aquella que conocíamos antes de la abstracción. Al reconocer figuras e imágenes ya no podemos situarlas en un contexto o espacio exterior convencional de tipo realista o naturalista; antes, parecemos forzados a situarlas en espacios herederos de la abstracción: espacios planos o casi planos (“la tierra plana del arte post-Expresionismo Abstracto”). Figura, imagen e ilusión de espacio retornan, pero no a su casa o a su contexto familiar. Steinberg entiende, al igual que Clark, que no sería fácil retomar (en la praxis artística) y repensar (en la teoría estética) la figuración una vez que la abstracción se había sedimentado. “Casi ningún crítico quería ver” estos dos impulsos reunidos programáticamente en una misma superficie.

Esta incomodidad activó una serie de preguntas que no parecía posible formular desde las teorías tardías del modernismo propias del período post-45. Críticos como Greenberg se vieron en la necesidad de revisar algunas de sus posiciones sobre la abstracción informalista, reconociendo que “tal vez algunos de los mejores resultados del Expresionismo Abstracto en el pasado fueron obtenidos al coquetear

20. STEINBERG, 1975a, p.25, cursivas mías, traducción mía. Cita original: “But whereas, in traditional art, the oscillation was between the painted Surface and the subject in depth, Johns succeeds in making the pendulum swing within the flatland of post-Abstract Expressionist art. Yet the habit of dissociating ‘pure painting’ form content is so ingrained that almost no critic wanted to see both together”

con la representación”.<sup>21</sup> Greenberg no habría dicho esto antes de los 60. En el debate estadounidense, bajo el impacto de la obra de artistas como Rauschenberg y Johns, una dialéctica entre abstracción y figuración gana una visibilidad y una reflexividad que no había tenido en los debates de los 50. Esto implicó un golpe severo a las doctrinas de la abstracción artística. La crítica se vio forzada a reconocer que, tal vez, la figura y los impulsos figurativos nunca hubiesen sido realmente cancelados. Por otra parte, la idea de un trayecto de mano única hacia la abstracción artística perdía sustento real, y comenzaba a sonar como un teorema obsoleto, una tesis doctrinaria.

\*\*\*

Otro aspecto relevante de la formulación de Greenberg, un aspecto sobre el que no profundizó mayormente pese a haberlo visto con precisión, refiere a la nueva materia de la “representación sin hogar”. Esta materia, como ya notamos en uno de los pasajes citados, tendría cierto carácter *readymade* y reproducible. Se trataría de la “representación” de “objetos o signos fabricados por el hombre que son normalmente producidos por procedimientos mecánicos”. La nueva figuración de los 60 frecuentemente “representó” superficies planas: banderas, escaparates de tienda, mapas, paneles publicitarios, reproducciones fotográficas. Y tales imágenes planas tenían afinidades con el espacio plano que había servido de *habitat* para el artista abstracto durante los 50. Dice Greenberg:

Para comenzar, los asuntos de la pintura de Johns (...) son siempre bidimensionales, siendo tomados de un repertorio de signos e imágenes fabricados por el hombre (...) Johns está interesado en la ironía literaria que resulta al *representar* configuraciones planas y artificiales que de hecho sólo pueden ser *reproducidas*: no obstante, el interés duradero de su arte, distinguiéndose de aquel del periodismo,<sup>22</sup> se sustenta principalmente en el área de lo formal o plástico<sup>22</sup>

21. Greenberg ofrece como ejemplo la serie *Mujeres* [1952-55] de Kooning.

22. GREENBERG, *op.cit.*, p.126, cursivas del autor, traducción mía. Cita original: The motifs of Johns' painting (...) are always two-dimensional to start with, being taken from a repertory of man-made signs and images (...) Johns is interested in the literary irony that results from *representing* flat and artificial



Conviviendo en el mismo plano, impulsos abstractos y figurativos se repelen y cancelan. Pero también se estimulan e interactúan de modos novedosos. Greenberg comenta: “el carácter pintado de los cuadros de Johns activa, y es activada por, la planaridad de su número, letra, objeto, e imágenes de mapas”.<sup>23</sup> Y, según el crítico, mientras más reflexivo sea este juego de ironías y paradojas, propias de una dialéctica entre abstracción y figuración, entre pinturismo e imagen figurativa plana, mayor será el rendimiento estético de la representación sin hogar. Hay un pasaje, que me parece clave, en el que resulta claro que esta dialéctica, característica de la “representación sin hogar”, no acaba necesariamente en una celebración de la planaridad del soporte pictórico, sino que, asimismo, se orienta, de modos difíciles de especificar, hacia el afuera, sirviendo a la “representación”:

Todo aquello que usualmente sirve a la representación y a la ilusión comienza a servir a nada sino a sí mismo, esto es, a la abstracción; mientras que todo aquello que usualmente sirve a lo abstracto y a lo decorativo – planaridad, meros contornos, diseño multilateral o simétrico – *es puesto al servicio de la representación*. Y en cuanto más explícitamente sea trabajada esta contradicción, más efectiva tenderá a ser, en todo sentido posible, la pintura.<sup>24</sup>

Así, siguiendo tanto a Clark como a Greenberg, podríamos sugerir, como característica básica de la semi-abstracción, la constitución de un espacio artístico en donde convergen, de modo reflexivo, impulsos que se interfieren, produciendo descalces, paradojas, inconsistencias. Esquematisando, podemos identificar dos impulsos básicos. Un impulso abstracto, de carácter *centrípeto*, que apuntaría a

configurations which in actuality can only be reproduced: nonetheless, the abiding interest of his art, as distinguished from its journalistic one, lies largely in the area of the formal or plastic”

23. *Idem.*, *op.cit.*, p.127, traducción mía. Cita original: “the paintedness of Johns pictures sets off, and is set off by, the flatness of his number, letter, target, flag, and map images”
24. *Idem.*, *ibid.*, traducción mía. Cita original: “Everything that usually serves representation and illusion is left to serve nothing but itself, that is, abstraction; while everything that usually serves the abstract and decorative – flatness, bare outlines, all-over or symmetrical design – is put to the service of representation. And the more explicit this contradiction is made, the more effective in every sense the picture tends to be”

las cualidades intrínsecas del medio, “aniquilando” – para retomar la expresión de Clark – la representación y el ilusionismo. Krauss llamó a este impulso “obsesión modernista”.<sup>25</sup> Por otra parte, un impulso figurativo, de carácter *centrífugo*, que apuntaría hacia afuera, activando en el receptor, aunque sea de modo inestable o vago, alguna noción de ilusión y referencialidad basado en modelos exteriores al soporte. La dialéctica entre abstracción y figuración implicaría un equilibrio difícil entre impulsos centrípetos e impulsos centrífugos.

Por último, es relevante indicar que Greenberg conecta la aparición de la representación sin hogar, “perceptible de modo programático” a partir de Rauschenberg y Johns, con el fin de la abstracción informalista. Es una coincidencia notable que la fecha de defunción del Expresionismo Abstracto indicada por Greenberg coincida exactamente con la fecha de término del ciclo ortodoxo de la abstracción geométrica brasilera propuesta por Aracy Amaral: el año 1962.<sup>26</sup> Dice Greenberg:

En la primavera de 1962 vino el colapso repentino, tanto en lo que refiere al mercado como a la publicidad, del Expresionismo Abstracto como manifestación colectiva. El otoño de ese año atestiguó el triunfo igualmente repentino del Pop art, el cual, aun cuando derivando su visión del arte de Rauschenberg y especialmente de Johns, se opone de modo mucho más marcado a la abstracción pinturista [*painterly*] en su manejo y diseño general.<sup>27</sup>

\*\*\*

Cerrando esta sección, resulta importante destacar la dimensión estratégica que tuvo la noción de “representación sin hogar” en relación al momento artístico de los 60. Esto nos permitirá una primera definición de la vía de la abstracción expandida que queremos seguir

25. Ver Capítulo 2, sección 2.4.

26. Cf. AMARAL, A. “Apresentação”. In: *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*. Coord. Aracy Amaral. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

27. GREENBERG, 1993b, p.215, traducción mía. Cita original: “In the spring of 1962 there came the sudden collapse, market-wise and publicity-wise, of Abstract Expressionism as a collective manifestation. The fall of that year saw the equally sudden triumph of Pop art, which, though deriving its vision from the art of Rauschenberg and especially Johns, is much more markedly opposed to painterly abstraction in its handling and general design”

con mayor atención en nuestro estudio. El momento artístico, como hemos sugerido, estuvo marcado por una reorientación hacia la vida cotidiana. Esta fue entendida por artistas y críticos como una negación, parcial o total, del programa de la abstracción artística. Si bien la nueva orientación prosaica resultó evidente desde inicios de los 60, no fue igualmente evidente la vía que esta podría tomar. En tal situación, entiendo que, con la idea de una “representación sin hogar”, Greenberg pretendió oponerse a un modo específico de interpretar la nueva orientación. El crítico afirmó en 1962: “si una tendencia se inclina, como nuestra ‘representación sin hogar’, hacia la tridimensionalidad *ilusoria*, la otra se inclina hacia la tridimensionalidad *literal*”.<sup>28</sup> Insistiendo en esta idea, a lo largo de los 60 Greenberg evaluó negativamente el proyecto de abandonar el soporte pictórico (el medio específico) para instalarse, *literalmente*, en el espacio tridimensional e inespecífico de la vida cotidiana. Contra esta primera vía, los artistas de la “representación sin hogar” procesarían la nueva orientación hacia el afuera recuperando procedimientos figurativos al interior de un plano bidimensional en el que aún sentían el peso de convenciones y principios abstractos.

A mi juicio, esta habría sido la vía u orientación más clara seguida por Robert Rauschenberg en sus *Combines*. Para quien asocie este artista a obras como *Monogram* [1957-59], esta afirmación tal vez resulte discutible. En *Monogram* encontramos una auténtica cabra embalsamada, tridimensional, parada sobre un grueso plano horizontal. Tiene el torso envuelto por un neumático y la cara salpicada de pintura. El plano en donde esta parada es un espacio vagamente reticulado, con colores marrones que recuerdan los tonos del primer cubismo. El manejo pictórico tiene la apariencia accidental del informalismo. La superficie presenta, asimismo, objetos incorporados como *collage*: pedazos de madera, suela de goma, recortes de

28. *Idem.*, 1993a, p.125, cursivas mías, traducción mía. Cita original: “but if one tendency leans, like our ‘homeless representation’, towards the three-dimensionality of illusion, the other leans towards the literal three-dimensionality”. La oposición a la salida literal desde el soporte pictórico hacia el espacio tridimensional de la vida cotidiana sería retomada con intensidad y virulencia por Michael Fried, el más lúcido entre quienes continuaron el formalismo greenbergiano, en su célebre ensayo contra el minimalismo “Art and objecthood” [1967]. Cf. FRIED, M. “Art and Objecthood”. In: *Art and Objecthood. Essays and Reviews*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

periódicos. Y, protagonizando el conjunto, el objeto más protuberante: la cabra con su neumático. Sin la cabra, enmarcado y colgado verticalmente, asociaríamos este plano a un espacio heredero de la abstracción, vagamente cubista. Pero fue presentado horizontalmente, y, como sugiere el título, el modelo sería asimismo la superficie de un gramado o pastizal para cabras. Aquí el soporte es capaz de evocar, al mismo tiempo, la planaridad reticulada del cubismo, el manejo informalista neoyorquino y un espacio prosaico decididamente antiartístico.

Este *combine*, con su animal protuberante, fue interpretado por algunos minimalistas, específicamente por Donald Judd, como la señal definitiva para abandonar el plano pictórico y desembarcar literalmente en el espacio tridimensional.<sup>29</sup> No obstante, no fue esa la dirección que siguió el propio Rauschenberg. En *Monogram*, y en otros *combines* como *Canyon* [1959], lo que hizo fue combinar, bajo la modalidad del *collage*, planos bidimensionales con objetos protuberantes. Considero que la aparición de tales objetos tridimensionales, que adquirirían su fuerza estética al ser definidos física y semánticamente en relación a planos derivados de la abstracción, obedecería antes a gestos de transgresión interna al medio pictórico, que a un programa orientado al abandono literal del medio y de su bidimensionalidad. Y, de hecho, en la mayor parte de sus *Combines*, y en particular en los *Silkscreen Paintings* de inicios de los 60, la planaridad será conservada.

Como todos los artistas que nos interesarán en esta Segunda Parte, Rauschenberg fue uno que actuó en una zona de pasajes entre abstracción y vida cotidiana. Pese a que su orientación prosaica y sus impulsos antiartísticos implicaban una cancelación del proyecto abstracto, algunos presupuestos fundamentales fueron conservados. Apuntando a tales presupuestos, Rosalind Krauss [1999] retomó una afirmación de Brian O'Doherty [1973] según la cual habría “algo en lo que, pese a toda su aparente payasada, él [Rauschenberg] cree profundamente: en la integridad del plano pictórico”.<sup>30</sup> “Integridad del plano pictórico”, una noción y un valor de clara impronta greenbergiana, no sería otra cosa que la “obsesión modernista”, es decir,

29. Cf. KRAUSS, 1999, p.88.

30. *Apud.*, *Idem.*, *op.cit.*, p.86.

aquella reflexividad insistente sobre el soporte bidimensional.<sup>31</sup> Hemos visto que el propio Greenberg percibió que la planaridad reflexiva de la abstracción pictórica tendría una sobrevida en la nueva figuración. O'Doherty, al detectar esta sobrevida, y el peso que tendría en Rauschenberg (una “creencia profunda”), apuntó a un aspecto básico de los *Combines* que minimalistas como Judd pasaron por alto. Sin embargo, identificar esta continuidad es insuficiente. En la próxima sección argumentaremos que, aun cuando Rauschenberg pueda haber conservado una creencia en la “integridad del plano pictórico”, la puso en práctica de tal modo que la propia noción de plano pictórico, la propia noción de soporte o medio artístico, resultó sustantivamente modificada.

### **4.3. Los *Silkscreen Combines* de Rauschenberg: nuevos planos, otros criterios**

En esta sección comentaremos la serie *Silkscreen Paintings* [1962-64] de Robert Rauschenberg. Nos referiremos a ella, asimismo, como *Silkscreen Combines*, para enfatizar su continuidad al interior de la serie mayor de *Combines* producidos por el pintor lo largo de los 50 y 60. A partir de esta sección, iniciamos nuestra aproximación a proyectos neofigurativos que exigen criterios y nociones que exceden los marcos y modelos del tipo de teorías de la abstracción artística que discutimos en la Primera Parte. Para elaborar estas nuevas nociones y criterios, nos basaremos en una selección de ensayos críticos sobre Rauschenberg escritos por Rosalind Krauss, John Cage y Leo Steinberg. El texto de Steinberg, que dejaremos para el cierre de esta sección, resultará particularmente relevante para nuestro estudio, pues no lo consideraremos apenas como un comentario sobre la obra de Rauschenberg, sino como una orientación general para pensar en la idea de medio o soporte neofigurativo de los años 60, o, formulado de

31. En “Pintura modernista” Greenberg defiende la “necesidad de preservar lo que es llamado *la integridad del plano pictórico*: esto es, indicar la presencia continua de la planaridad por detrás y por encima de la más vívida ilusión del espacio tridimensional” (GREENBERG, 1993d, p.87, cursivas mías, traducción mía). Cita original: “to preserve what is called the integrity of the picture plane: that is, to signify the enduring presence of flatness underneath and above the most vivid illusion of three-dimensional space”

manera más amplia, como una guía para repensar la noción de medio o soporte artístico en el contexto de lo que hemos llamado abstracción expandida.

Su ensayo, titulado “Otros Criterios”, fue publicado en 1972 en *Artforum*. Es recordado principalmente por haber presentado, a partir de los *Combines* de Rauschenberg, la idea de un “plano pictórico de base horizontal” [*flatbed picture plane*].<sup>32</sup> Con esto, Steinberg se propuso nada menos que redefinir la noción de espacio y soporte pictórico, proponiendo un modelo alternativo, de carácter más mundano, a la noción que Greenberg había tornado hegemónica entre críticos y artistas durante los 40 y 50. Steinberg entró así a disputar una noción fundamental para el modernismo: el modo en que artistas y críticos conciben el medio o soporte artístico. Y, al hacerlo, siguió la misma línea de provocaciones prosaicas que artistas como Rauschenberg usaron en *Monogram*, anunciando que, a partir de los 60, “[l]a ‘planaridad’ pictórica no sería más problemática que la planaridad de una mesa de trabajo desordenada o de un suelo no barrido”.<sup>33</sup>

“Otros Criterios” se transformó en un ensayo seminal para aquellos/as críticos/as que, como los artistas que nos interesan aquí, buscaban librarse de las líneas dogmáticas de las teorías del modernismo del post-45. Al respecto, Rosalind Krauss, que inició su actividad en el círculo de críticos cercanos a Greenberg, se ha referido al ensayo de Steinberg como “extremadamente importante”.<sup>34</sup> Asimismo, más adelante veremos que este texto influyó en una crítica literaria como Marjorie Perloff, cuya aproximación teórica a la nueva prosa de los años 60 y 70 será fundamental cuando estudiemos *Galáxias* de Haroldo de Campos.

En un nivel programático, “Otros Criterios” nos permitirá activar nociones básicas para pensar en la idea de un soporte o medio

32. Cf. STEINBERG, L. “Other Criteria”. In: *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*. Nueva York: Oxford University Press, 1975. Nos referiremos apenas a su sección final, “The flatbed picture plane”, p.82-91. Este ensayo, junto a los dos textos de Krauss que comentaremos, ambos influenciados por Steinberg, han sido recopilados en *Robert Rauschenberg*. Ed. Joseph, B. Cambridge: MIT Press, 2002.

33. *Idem.*, *op.cit.*, p.88, traducción mía. Cita original: “The picture’s ‘flatness’ was to be no more of a problem than the flatness of a disordered desk or an unswept floor”

34. KRAUSS, 1999, p.89, nota 6.

post-abstracto y neofigurativo; nociones mejor afinadas para seguir aquella vía de la abstracción expandida que no pretendió abolir el soporte artístico y su marco, sino reelaborar, en su interior, protocolos y procedimientos de nuestra relación con el afuera. En la sección anterior, vimos que Greenberg llamó esta vía “representación sin hogar”. No obstante, y pese a haber identificado un aspecto clave de la nueva tendencia (i.e. la centralidad de una dialéctica entre abstracción y figuración), creemos que Greenberg no habría sido el crítico más incisivo para percibir los modos en que la práctica neofigurativa del período comenzó a modificar la propia noción de medio. Después de detenernos en los *Silkscreen Combines*, concluiremos esta sección proponiendo que fue Steinberg quien habría abierto la pista más fuerte, y productiva, para afinar un ejercicio de entrecruzamiento de metáforas y connotaciones al interior de los planos neofigurativos que comenzaron a proliferar a partir de los 60.

\*\*\*

Los *Silkscreen Combines* hicieron su aparición en Brasil en la IX Bienal de São Paulo de 1967. Ese año, Estados Unidos presentó una enorme y polémica muestra centrada en el *pop* y en la neofiguración, que incluía a sus artistas más destacados.<sup>35</sup> De Andy Warhol se presentaron algunos de sus *silkscreen* más conocidos, como *Jackie* [1963], *Orange disaster* [1963] y *Saturday disaster* [1964]. De Jasper Johns se presentaron *Three Flags* [1958], *Map* [1962] y *Double White Map* [1965]. Las dos telas exhibidas de Rauschenberg corresponden a su serie *Silkscreens Paintings: Buffalo II* [1964] y una tela que aparece en el catálogo de la Bienal como *Batelão*. No encontraremos un título semejante en la obra del estadounidense, pero las dimensiones indicadas coinciden con las de *Barge* [1962-63]: 203 x 980.44 cm. Y, de hecho, esa es la enorme tela que reconocemos en las fotografías del día de la abertura. En una de ellas, podemos ver a Mário Pedrosa y Ciccillo Matarazzo con *Barge* de fondo (Fig.4).

Más ancha que *Guernica*, esta pintura presidía el salón de Estados Unidos. Tratándose de un artista que venía de ganar el gran premio de la Bienal de Venecia de 1964, es muy posible que el gesto de

35. Para una revisión de la IX Bienal, ver ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p.116-23.

colgar esta tela colosal en un lugar preeminente haya sido interpretado como una ostentación.<sup>36</sup> Por sus dimensiones, por el renombre del artista, por su ubicación, *Barge* debe haber captado poderosamente la atención del público. Es relevante considerar, asimismo, que 1967 fue el año más activo de la *Nova Objetividade Brasileira*, el movimiento neofigurativo y neorrealista asociado al eje Rio-São Paulo.<sup>37</sup> La sorprendente combinación entre abstracción y figuración exhibida en las telas de Rauschenberg difícilmente haya dejado indiferentes a artistas cercanos a tal movimiento. ¿Qué habría pensado frente a *Barge* o *Buffalo II* un escritor como Haroldo de Campos, que, en 1967, se encontraba en la fase más intensa de escritura de una serie de planos en prosa, a la vez abstractos y figurativos, saturados de materiales heterogéneos de la vida cotidiana? Pese a que no he podido encontrar ningún comentario detenido del escritor paulista sobre Rauschenberg, creo que existen importantes afinidades formales

36. Y no era un buen momento para tales gestos y actitudes. El clima político que rodeó la IX Bienal fue de alta tensión. En Brasil se vivía bajo una dictadura apoyada por Estados Unidos. Las protestas por Vietnam estaban en su punto más alto, potenciadas por el movimiento tercermundista y anticolonialista. Durante los meses de la Bienal, el Ché Guevara fue asesinado. En una fotografía del salón estadounidense se lee, al lado de un tríptico *pop* de Marilyn Monroe, un rayado del público: “Viva Guevara Fora USA!”. El crítico estadounidense Max Kozloff [1972] se refirió a la participación de su país como fastuosa y chauvinista. Cf. KOZLOFF, M., “American painting during the Cold War”. In: *Pollock and After: The Critical Debate*. Londres: Routledge, 2000, p.143. La decisión de montar una enorme muestra en la que destacaba el *pop*, asociada en la época a una celebración pasiva de la afluencia del *american way of life*, no fue bien recibida por muchos críticos y por buena parte del público. Durante las Bienales de los 50 y 60, fuese en tiempos de abstracción informalista o de neofiguración, la geopolítica siempre fue determinante para la recepción artística. Respecto a la de 1967, Ricardo Fabbrini comenta que, en las célebres banderas de Johns, “se lia ufanismo, malgrado ou não o artistas – uma difusão da ideologia americana” (FABBRINI, 2001-2002, p.50). En la misma línea, es posible que en las dimensiones colosales de *Barge*, en su expansividad horizontal, y en su perspectiva aérea, se leyese expansión imperialista. En este clima de tensiones el jurado otorgó el premio mayor a Jasper Johns. Rauschenberg había triunfado en 1964 en Venecia. En 1967, Johns lo hacía en São Paulo. La neofiguración estadounidense, a mediados de los 60, y en medio de numerosas polémicas y resistencias, parecía consolidar una posición hegemónica tanto en Europa como en las Américas.
37. Sobre este importante movimiento brasilero de mediados de los 60, ver Capítulo 5, sección 5.2.



entre *Galáxias* y los *Silkscreen Combines*.<sup>38</sup> En el Capítulo 7 arriesgaré un paralelo entre estos dos proyectos neofigurativos de los 60, destacando tanto los puntos de convergencia como importantes diferencias en el nivel de estrategias y principios básicos. El/la lector/a familiarizado con *Galáxias* puede comenzar, por su cuenta, a pensar en posibles paralelismos.

\*\*\*

Los *Silkscreen Combines* fueron un proyecto breve y prolífico, iniciado en 1962 y concluido en 1964.<sup>39</sup> La principal novedad estaba, como el nombre indica, en el uso del *silkscreen*. Junto con Warhol, Rauschenberg fue uno de los pioneros en usar, en el medio pictórico, esta técnica de origen comercial. Para entonces, el artista llevaba casi una década produciendo *combines* basados en una técnica mixta de *collage* y pintura. De modo que el descubrimiento de una nueva técnica de transferencia de imágenes reproducibles no era algo menor para su práctica. Entre otras cosas, le permitió manipular la escala de imágenes reproducibles con una libertad hasta entonces desconocida. Esto no tenía precedentes en el *collage* practicado por el cubismo y el dadaísmo, que se mantuvo limitado a la dimensión que el material tenía en su fuente original.<sup>40</sup> Rauschenberg comentó: “*Silkscreen* era

38. El único comentario que he podido encontrar es tardío [1977], breve y positivo. En él, Haroldo asocia a Rauschenberg tanto al *pop* como al constructivismo: “Um dos alunos de Albers, entre 1948-1949, chamava-se Robert Rauschenberg, futuro promotor da *pop art*, um artista que jamais esqueceu suas raízes construtivas” (CAMPOS, 2000, p.38).
39. Cf. KRAUSS, 1999, p.98. Según Krauss, en 1964, tras ganar el gran premio de Venecia, Rauschenberg habría telefoneado a Nueva York dando instrucciones de quemar todos los *silkscreens* que aún conservaba en su taller (cerca de 150), dando por concluida la serie.
40. De acuerdo a Krauss [1974], en los *combines* nos encontramos con “una forma del *collage* que fue sustantivamente reinventada, de modo que en las manos de Rauschenberg el significado y función de los elementos del *collage* mantenían poca relación con su uso anterior en la obra de Schwitters y de los cubistas. Y, sin embargo, era *collage*.” (*Idem.*, 2002, p.40, traducción mía). Cita original: “a form of collage that was largely reinvented, such that in Rauschenberg’s hands the meaning and function of the collage elements bore little relation to their earlier use in the work of Schwitters or the Cubists. But it was collage nonetheless”

un modo de no estar victimizado y limitado en escala y color, manteniendo el acceso a *información mundial actual*. No conocía [antes de 1962, JMC] el proceso comercial del *silkscreen* y había intentado fotosensibilizar superficies sobre las que trabajar”.<sup>41</sup>

Según Krauss, la posibilidad de manipular libremente la escala de imágenes encajó muy bien con el manejo pictórico abierto que caracterizaba al artista:

Pero dado que la técnica de transferencia-solvente de esos dibujos [usada en sus *Combines* de los 50] mantienen la escala actual de las fuentes mediáticas originales, la información fotográfica no podía ser aparejada [*married*] al modo de interpelación y a la dimensión expandida de la práctica pinturista [*painterly*] de Rauschenberg hasta que obtuvo acceso al proceso fotomecánico del *silkscreen*.<sup>42</sup>

Como vimos en la sección anterior, Greenberg afirmó que Rauschenberg heredó este manejo abierto del informalismo neoyorquino. Un modo posible de entender el “maridaje” sugerido por Krauss entre pinturismo abierto y *silkscreen* sería el siguiente: si el estilo informalista neoyorquino se destacó por su capacidad de despliegue versátil y flexible en telas de grandes dimensiones, la técnica del *silkscreen* habría permitido algo análogo en lo que refería al libre manejo de la escala de imágenes reproducibles, que podían ser ampliadas a dimensiones adecuadas a grandes planos.<sup>43</sup>

Detengámonos en algunas telas de la serie *Silkscreens Combines* para captar el modo en que está técnica mixta fue elaborada por

41. *Apud.*, *Idem.*, 1999, p.97, cursivas mías, traducción mía. Cita original: “Silkscreen was a way not to be victimized and limited in scale and color, but still have access to current worldwide information. I did not know about the commercial process of silkscreen and had tried to photosensitize grounds to work on”.

42. *Idem.*, *op.cit.*, p.95, traducción mía. Cita original: “But since the solvent-transfer technique of those drawings maintain the actual scale of their original media sources, photographic information could not be married to the *greatly* increased size and mode of address of Rauschenberg’s painterly practice until he gained access to the photomechanical silkscreen process”.

43. Respecto a la conexión entre escala ampliada y Expresionismo Abstracto, dice Steinberg: “lo que ocurrió en la década de 50 fue una expansión de la superficie de trabajo del plano pictórico a la escala ambiental de tamaño humano del Expresionismo Abstracto” (STEINBERG, *op.cit.*, p.85, traducción mía). Cita original: “Whereas the event of the 1950’s was the expansion of the work-surface picture plane to the man-sized environmental scale of Abstract Expressionism”

Rauschenberg. Intentando mantenernos cerca de las telas que artistas brasileros tuvieron la oportunidad de ver en 1967, propongo comenzar con *Barge*.<sup>44</sup> En lo que se refiere al manejo pictórico del óleo, esta enorme tela evoca el informalismo abstracto de Pollock. Una práctica pinturista en blanco, negro y gris, se extiende por todo el plano. Aquí y allí encontramos, con apariencia accidental y espontánea, conjuntos de trazos densos, manchones, pintura arrojada y salpicada, subplanos pintados con trazos irregulares. La mayor parte de lo que ha sido pintado parece estar aún goteando, produciendo una impresión de descuido y de gestos recientemente ejecutados.

En lo que refiere al material figurativo, a primera vista destacan imágenes espectaculares y masivas. Un tipo de imágenes que podríamos asociar a “información mundial actual” cuyas fuentes serían revistas, diarios y televisiones de los 60.<sup>45</sup> Satélites, misiones espaciales, una gran autopista vista desde el aire, un camión militar, un partido de fútbol americano, una competencia de natación. Una vez que comenzamos a familiarizarnos con el conjunto, notamos la presencia, asimismo, de un repertorio de imágenes prosaicas en el extremo opuesto de lo espectacular: llaves, un vaso de agua, una pajarera, un acumulador de agua. Por otra parte, en un registro que nos conduce a la historia del medio pictórico previa al modernismo y al arte abstracto, tenemos una pintura de Diego Velázquez y cubos geométricos que juegan con la ilusión tridimensional.<sup>46</sup> Y, por último, en un registro más difícil de especificar, y que comentaremos más adelante, destaca en el extremo izquierdo la imagen de un foco aislado de vehículo (¿de un camión?), replicado cuatro veces, con leves rotaciones y cambios de luminosidad.

44. Es posible acceder a la imagen de la obra en <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/barge>

45. Cf. KRAUSS, 1999, p.97.

46. Las pinturas que aparecen una y otra vez en la serie *Silkscreen Paintings* son “Venus del espejo” [1614-15] de Rubens y “Venus del espejo” [1650] de Velázquez. En ambas, Cupido sostiene un espejo que permite ver frontalmente el rostro de Venus, cuya figura está de espaldas al receptor. Ciertamente el autor no eligió estas obras hermanas, que juegan con la perspectiva, de modo aleatorio. En los *Silkscreen Combines* encontraremos insistentemente, en diferentes niveles, el principio de repetición, variación y juego de perspectivas. Los dos cubos ilusionistas de *Barge*, uno reversible (a la derecha), el otro irreversible (a la izquierda), participan del mismo principio, del mismo juego reflexivo.

En 1974, Krauss afirmó que el plano de los *Combines* funcionaba como un *collage*, y como tal, “forzaba sobre el receptor de la obra de Rauschenberg una experiencia innegable de sintaxis”.<sup>47</sup> *Barge*, y la serie *Silkscreen Paintings* en general, produce cierta experiencia de sintaxis, pero no resulta evidente cómo definirla. Una vez que comenzamos a pensar en la experiencia de sintaxis o relacionalidad entre las imágenes, destacan los saltos abruptos de magnitud entre objetos, los cambios abruptos de perspectiva y de registro semántico. Podemos pasar de una llave doméstica a vistas aéreas de autopistas o de un gran paisaje con nubes. “Venus del espejo” [1650] de Velázquez entre satélites y un camión militar. Un vaso de agua y un mosquito junto a la imagen frontal de un edificio en construcción. Notemos que los pisos de tal edificio tienen, a su izquierda, un índice numérico (que va del 29 al 35), sugiriendo que se trata del recorte de una imagen que sirve a algún tipo de análisis. En relación al receptor de esta gran tela, la escala de este edificio ha sido técnicamente reducida para facilitar su examen; la escala del mosquito ha sido técnicamente ampliada; una llave de casa es ampliada, una autopista enorme es reducida.

Formulado como principio, podríamos decir que, en Rauschenberg, la técnica *silkscreen* permite que minucias prosaicas puedan ser aumentadas, mientras que objetos y vistas enormes sean reducidas. Esto produce cierto efecto de equivalencia. Y, funcionando como imágenes técnicas manipulables, estos objetos, de magnitud tan desigual, pueden ser adaptados a una escala viable para su consideración conjunta en un mismo espacio. No obstante, tal equivalencia no altera nuestra consciencia de que se trata de objetos de magnitudes muy desiguales, que no acostumbramos ver en un mismo plano. No acostumbramos pensar en la “sintaxis” de un conjunto de este tipo. Sin embargo, del hecho de que todo este material esté ahí, disponible a nuestra consideración, no se sigue que debamos ir en busca de relaciones simbólicas sistemáticas entre mosquitos, vasos de agua, misiones espaciales, pinturas premodernistas, satélites, autopistas y paisajes naturales, como si estuviésemos frente a alguna estructura alegórica consistente, capaz de resolver *simbólicamente* la

47. KRAUSS, 2002, p.40, traducción mía. Cita original expandida: “But it was a collage nonetheless. And in so being, it forced on the viewer of Rauschenberg’s work an undeniable experience of syntax”

inorganicidad de este material y de esta forma general. No parece un ejercicio promisorio.<sup>48</sup> No creo que aquí estemos frente a ninguna sintaxis simbólica cerrada.

Sin embargo, en los *Silkscreen Combines* diferentes señales indican, una y otra vez, que en estos planos algo estaría siendo procesado o pensado en relación a este material masivo, heterogéneo, inorgánico. En esta serie son recurrentes los índices de operaciones de análisis, de clasificación y control: flechas, diagramas, números, tablas de información, radares, satélites, timbres burocráticos. En *Barge*, en la imagen del partido de fútbol americano, un círculo blanco, no trazado a mano, parece *detectar* el lugar de la pelota. En otra tela de la serie, *Crocus* [1962], encontramos el mismo círculo impersonal encerrando o detectando un simple vaso de agua. Sea banal o espectacular, nos acostumbramos a la idea de que, en estos planos, el material en su conjunto está siendo sometido a algún tipo de análisis, clasificación y comentario. Al respecto, resulta de nuestro interés que Krauss se haya referido a la “mentalidad de medición” [*survey mentality*] que subyacería a esta serie.<sup>49</sup>

48. Dicho esto, es importante recordar que estamos hablando de un pintor que venía de completar, a inicios de los 60, una serie de ilustraciones, Canto por Canto, del Infierno de la *Divina Comedia*. Es decir, es alguien que, en la época, estaba muy familiarizado con estructuras alegóricas complejas. No querría argumentar que aquí no haya afinidades con el modo alegórico. Pero no creo que estemos frente a formas que pretendan llevarnos hacia, o permitan realizar, un tipo cerrado de exégesis simbólica.
49. Cf. KRAUSS, 1999, p.108-10. La crítica indica, por ejemplo, que para constituir el banco de imágenes usadas en sus *Silkscreen Paintings*, Rauschenberg trabajaba con la mentalidad de un archivista: “Al recolectar el material para la serie *silkscreen* y para otros trabajos posteriores, Rauschenberg también realizó una búsqueda de ciertos tipos de asunto en sus fuentes mediáticas. En la medida en que él y sus asistentes revisaban las fuentes, organizaban este material en categorías prescritas – atletas, viaje espacial, animales, objetos domésticos, transporte, emblemas estadounidenses, entre otros – apilándolos en mesas de trabajo en su estudio *Captiva*” (*Idem.*, *op.cit.*, p.110, traducción mía). Cita original: “In collecting his own material for the silkscreen series and for subsequent works, Rauschenberg has also looked for certain types of subjects in his media sources. As he and his assistants scour these sources, they arrange this material in prescribed categories – athletes, space travel, animals, domestic objects, transport, and American emblems among others – in piles on the worktables in his *Captiva* studio”

Pero ¿qué está siendo pensado en estos planos neofigurativos? Y, por otra parte, ¿quién o qué está procesando todo este material? Esta es una pregunta difícil. Si *Number 1.1948* de Pollock redefinía a fines de los 50 lo que podíamos entender por “autonomía personal” en contextos abstracto/cubistas, estos planos se orientarían a redefinir lo que podríamos entender por “pensamiento” (o “procesamiento”) una vez que la abstracción ha llegado. ¿Sería posible o pertinente asociar este procesamiento a figuras de la persona? ¿O el modelo sería, más bien, un tipo de procesamiento impersonal, técnico, aéreo? Al final del capítulo, cuando nos refiramos al argumento de Steinberg, volveremos sobre esta pregunta; no para responderla, sino para entender mejor por qué los planos de Rauschenberg nos permiten formularla.

Con sus 9 metros de ancho, *Barge* es una tela fuera del rango característico de la obra del artista. Hay algo en su monumentalidad espectacular que no parece ajustado a su proyecto prosaico.<sup>50</sup> Ese algo tal vez explique por qué pudo ser elegida para presidir, como un emblema ostentoso, monumental, la sala de Estados Unidos en la IX Bienal. Sería difícil imaginar cualquiera de los *Combines* de los 50 en tal lugar. Revisada en su conjunto, la serie *Silkscreen* no tiende a una monumentalidad espectacular. Son planos grandes, pero rara vez superan los 3 metros de ancho. El principio básico fue, más bien, trabajar sobre un plano que pudiese ser abarcado de una vez.<sup>51</sup> Una escala que permitiese al receptor examinar los detalles y relacionar materiales sin perder la visión del conjunto. En términos de recepción, estos planos estimulan un ejercicio que alterna una consideración suelta

50. Según Tomkins, *Barge* es la tela más grande que ejecutó. Sus condiciones de producción también fueron espectaculares y atípicas, pues fue realizada en 12 horas frente a un equipo de grabación de la cadena televisiva CBS. Cf. TOMKINS, C., *op.cit.*, p.183.

51. Al respecto, afirma Joseph: “Pese a que las pinturas no eliminaron por completo la temporalidad de la recepción (como en la tela panorámica *Barge* [1962-63], físicamente demasiado grande como para ser captada en un vistazo), la relatividad insubstancialidad de la imagería del *silkscreen* ya no recompensa un escrutinio profundo al modo de una lectura. Antes, llama a un escaneo de la tela desde una distancia única” (Joseph, 2003, p.187-89, cursivas mías, traducción mía). Cita original: “Although the paintings did not entirely eliminate the temporality of viewing (as in the panorama-like *Barge* [1962-63], which is physically too large to be taken it at a glance), the relative insubstantiality of the silkscreen imagery no longer rewards an in-depth, readinglike scrutiny. Instead, it calls for a scanning of the canvas from a single distance”

del conjunto total y un examen minucioso de materiales aislados. Un movimiento reversible entre aproximación a los detalles y recepción distanciada, distraída, en libre asociación, de la forma general.

Las dos últimas telas que comentaremos, con sus 213 x 152 cm., funcionan dentro de un rango que evita la monumentalidad. Un rango más prosaico. Si bien los procedimientos no difieren de los de *Barge*, en lo que refiere a dimensiones y experiencia visual, me parecen ejemplos mejor afinados con los principios y estrategias básicas de los *Combines*.

*Retroactive I* [1963]<sup>52</sup> y *Retroactive II* [1963]<sup>53</sup>, a primera vista, parecen variaciones de una misma pintura. Cuando no estamos frente a ellas, es difícil retener las diferencias.<sup>54</sup> Al igual que en *Barge*, el material figurativo es heterogéneo. Imágenes espectaculares y masivas, típicas de los 60, como la de John Kennedy ofreciendo conferencias televisivas o la de astronautas en misiones espaciales; imágenes prosaicas y banales, como un vaso de agua, tarros, frutas de supermercado, un acumulador de agua. Asimismo, referencias a la tradición pictórica premodernista.

En lo que refiere a la imagen de Kennedy, esta corresponde a la ampliación de una fotografía de prensa de una conferencia televisiva, en la que destaca el gesto enfático de la mano.<sup>55</sup> El artista procesa y comenta formalmente esta imagen. En *Retroactive I* la mano de Kennedy aparece duplicada a la izquierda, acompañada por un trazo de pintura blanca que parece responder al gesto. Al concentrarnos en este subplano, la propia mano, blanca y difuminada, puede comenzar a parecernos algo pintado. En *Retroactive II*, la cabeza de Kennedy aparece aislada por un marco propio. La mano ha sido nuevamente

52. Acceso a la imagen de la obra en <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/retroactive-i>

53. Acceso a la imagen de la obra en <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/retroactive-ii>

54. Estas telas, que pueden ser consideradas, a su vez, variantes de *Buffalo II* (exhibida en la Bienal de 1967), actualizan a la técnica *silkscreen* la estrategia de dos conocidos *combines* de los 50: *Factum I* [1957] y *Factum II* [1957]. En los dos casos se trata de un ejercicio de leves variaciones en las que priman los elementos repetidos de un collage, en planos con medidas idénticas: 213 x 152 cm. en las telas de 1963; 156 x 90 cm. en las de 1957. En ambas destaca la repetición de la figura presidencial: Eisenhower en las primeras; Kennedy en el par posterior.

55. Cf. TOMKINS, *op.cit.*, p.195.

destacada, pero esta vez no por una operación de repetición sino por substracción. Aparece sin marco pictórico, rodeado de blanco, aislada del cuerpo.<sup>56</sup> En el lugar donde debiera estar el torso de Kennedy encontramos un plano de franjas verticales que evoca una pantalla televisiva sin señal. Aún podemos entrever la imagen subyacente del torso; la corbata funcionando como una de las franjas del conjunto. Este montaje de planos puede ser entendido como el juego asociativo de una mente formalista que ve franjas televisivas a partir de corbatas; y, con este juego, comenta aspectos de la condición de imagen de un presidente recientemente asesinado.

En *Reottractive I* encontramos una interacción reflexiva entre pinturismo e imagen técnica. La imagen del astronauta con un paracaídas entra en relación, a la derecha, con un manchón diluido de pintura negra, que parece un eco de la forma abovedada del paracaídas. En la misma tela, en la esquina inferior izquierda, hay un subplano rojizo cubierto por lo que parecen pinceladas curvilíneas de blanco. No obstante, al examinar la imagen de cerca, notamos que no son pinceladas sino la silueta difuminada de una o varias mujeres desnudas. Esta vez, son los efectos de erosión e irregularidad producidos por la técnica *silkscreen* los que parecen comentar o replicar, a su modo, el manejo irregular pinturista. Como sugería Greenberg, al referirse al tipo de neofiguración de Rauschenberg y Johns, “todo aquello que usualmente sirve a la representación y a la ilusión comienza a servir a nada sino (...) a la abstracción; mientras que todo aquello que sirve a lo abstracto (...) es puesto al servicio de la representación”.<sup>57</sup> En los *Silkscreen Combines*, el pinturismo suele responder y comentar la lógica de la imagen técnica, y viceversa.

Otro procedimiento de interés en esta serie refiere a la repetición de imágenes en variantes casi irreconocibles. En *Retroactive II*, al costado izquierdo, encontramos la imagen del acumulador de agua de *Barge*, pero ahora difuminada en naranja y rotada en 90°. En *Retroactive I*, abajo a la izquierda, una pajarera, que aparece dos veces en *Barge*, retorna en una versión tan oscura que apenas la distinguimos. Estas recurrencias, que fácilmente pueden pasar desapercibidas,

56. Esto produce, como los focos sin marco de *Barge*, cierto efecto punzante o amenazante. Son imágenes que parecen menos procesadas o mediadas, menos sujetas a marcos y contextos.

57. GREENBERG, 1993a, p.127.



contribuirían a producir una sensación generalizada, y vaga, de lo ya visto. Y esta sensación vaga de recurrencia es acompañada de otra sensación: la de que nunca nada es exactamente igual. En los *Silkscreen Paintings*, al acercarnos y comparar cualquier par de imágenes repetidas, sea al interior de un plano, o a nivel de la serie, notaremos variaciones de textura, de nitidez, de color, de posición, de ángulo de rotación. ¿Qué se quiere decir con este ejercicio permanente de variaciones dentro de un repertorio cotidiano de recurrencias? Si algo está siendo dicho, no sería al nivel de una tela singular, sino más bien se trataría de algo, de efecto *retroactivo*, que sólo podría ser captado a nivel de la serie.

\*\*\*

Tal vez nos hayamos detenido excesivamente en descripciones de telas singulares. Este ejercicio se torna redundante e innecesario cuando comenzamos a pensar que todos los materiales de un plano podrían variar sin alterar nuestro sentido general de la forma. Y aquí nos interesa, principalmente, definir mejor el sentido general de la forma que los *Combines* provocan. Para intentarlo, me parece que la clave consiste en apuntar a principios y procedimientos en el nivel de la serie. Es posible que el primero en insistir claramente en este problema de recepción serial de los *Combines* haya sido John Cage. En 1961 publicó un notable ensayo titulado “Sobre Robert Rauschenberg, Artista, y su Trabajo”.<sup>58</sup> El texto se organiza en torno a la pregunta por el contenido o “mensaje” no de obras singulares, sino del proyecto: “¿Qué está diciendo Rauschenberg?”<sup>59</sup>; “[d]igamos que hay un mensaje. ¿Cómo sería recibido?”.<sup>60</sup> En la medida en que Cage comienza a responder estas preguntas, resulta difícil distinguir si está comentando el proyecto de Rauschenberg o si, más bien, o al mismo tiempo, está clarificando y divulgando su propio programa estético.

58. Este ensayo fue incluido en *Silence* [1961], la célebre antología de conferencias y escritos que Cage publicó durante el mismo año.

59. CAGE, 2015b, p.99, traducción mía. Cita original: “What is Rauschenberg saying?”

60. *Idem.*, *op.cit.*, p.102, traducción mía. Cita original: “Say there was a message. How would it be received?”

La dificultad de diferenciar estos programas sugiere la proximidad que, en la época, existía entre los artistas.

Durante los 50 e inicios de los 60 Rauschenberg se mantuvo en el círculo más cercano a Cage. Cuando, en sus visitas al pintor, el compositor se reencontraba con algún *combine*, solía tener la sensación de que algo había sido alterado: “[u]na y otra vez me ha parecido imposible memorizar las pinturas de Rauschenberg. Siempre le estoy preguntando, ‘¿La has cambiado?’”<sup>61</sup> Dice Cage: “El *cambia lo que ocurre en una tela*, pero no cambia el modo en que una tela es usada para pinturas – es decir, plana y estirada de modo de producir superficies rectangulares que pueden ser colgadas de una pared”.<sup>62</sup> A nivel de la serie, lo que se torna perceptible es que, pese a las variaciones constantes, hay invariantes. Hay una actitud metódica y disciplinada. Hay concepciones que no cambian.

Pese a que aún puedan ser colgadas en la pared, la noción del soporte artístico, y de lo que allí puede ocurrir, ha cambiado. Pero, una vez que esta nueva noción ha sido alcanzada, permanece constante. En una línea que anticipa la que encontraremos en “Otros criterios” de Steinberg, Cage se refirió al sentido modificado del plano en los *Combines* de Rauschenberg del siguiente modo: “[e]sto no es una composición. Es un lugar donde las cosas están, como en una mesa o en una ciudad vista desde el aire: cualquiera de ellos podría ser removido y otro tomar su lugar por circunstancias análogas al nacimiento y la muerte, el viaje, la limpieza del hogar, la acumulación de cosas [*cluttering*]”.<sup>63</sup> Por ejemplo, podríamos pensar en el plano de la serie *Silkscreen* como una gran mesa de trabajo en desorden, cuyos materiales son redistribuidos ligeramente, día a día, en función de algún trabajo en curso.

61. *Idem., op.cit.*, p.102, traducción mía. Cita original: “Over and over again I’ve found it impossible to memorize Rauschenberg’s paintings. I keep asking, ‘Have you changed it?’”

62. *Idem., op.cit.*, p.100, cursivas mías, traducción mía. Cita original: “He changes what goes on, on a canvas, but he does not change how canvas is used for paintings – that is, stretched flat to make rectangular surfaces which may be hung on a wall”.

63. *Idem., op.cit.*, p.99, traducción mía. Cita original: “This is not a composition. It is a place where things are, as on a table or on a town seen from the air: any one of them could be removed and another come into its place through circumstances analogous to birth and death, travel, housecleaning, or cluttering”

Siguiendo, por nuestra cuenta, esta línea de apuntar hacia principios y procedimientos constantes a nivel de la serie, arriesgamos una hipótesis general. En los *Silkscreen Combines* se apuntaría, principalmente, hacia una estrategia de *atenuación y distensión* que elabora, en planos pictóricos, un modo posible de sostener una relación con la vida cotidiana. Esta estrategia se haría presente al menos en tres niveles: a nivel de la selección de material, a nivel del sentido del espacio y a nivel del manejo pictórico de la imagen.

Refirámonos al nivel de la selección del material. Si bien, a primera vista, parecen imponerse el tipo de imágenes espectaculares y mediáticas que el artista llamó “información mundial actual”, sería muy impreciso reducir el material de la serie a tal registro. Vimos que, al mismo tiempo, se presenta un repertorio de imágenes prosaicas en el extremo contrario de lo espectacular. La fuente de estas imágenes correspondía a fotografías de “tipo-amateur” tomadas por el propio artista.<sup>64</sup> No por ello eran más personales; pues escogió un tipo de objetos a la vez prosaicos e impersonales. Un vaso de agua, llaves de casa, mosquitos. Una pajarera. Acumuladores de agua. Frutas en un supermercado. Tarros. Al respecto, comentó: “[n]ecesito algunas imágenes muy simples (...) No era necesario que tuviesen ningún contenido emocional inmediato. Los necesitaba para amortiguar las implicaciones sociales, para neutralizar las calamidades que estaban ocurriendo en el mundo exterior”.<sup>65</sup>

En lo refiere a la noción de espacio, retomemos la idea de Krauss de 1974 según la cual, al funcionar como *collage*, el plano de los *Combines* “forzaba sobre el receptor (...) una experiencia innegable de sintaxis”.<sup>66</sup> En 1999, Krauss especificó esta experiencia de sintaxis al afirmar que uno de los principios básicos de los *Silkscreens* consiste en estructurar el espacio como una “retícula suelta”.<sup>67</sup> Aún sería *collage*, aún habría un espacio reticulado, pero con sintaxis suelta o distendida. Lejos de la sintaxis densa o apretada que podemos encontrar en el

64. Cf. KRAUSS, 1999, p.111.

65. *Apud. Idem.*, p.96, nota 19, traducción mía. Cita original: “I need some very simple images (...) They didn’t need to have any immediate emotional content. I needed them to dull the social implications, to neutralize the calamities that were going on in the outside world”.

66. *Idem.*, 2002, p.40.

67. *Idem.*, 1999, p.110, traducción mía. Cita original: “his employment of the loose grid as a structure”

cubismo; lejos también de la sintaxis cristalina y geométrica del neoplasticismo. Por otra parte, que el espacio de los planos de Rauschenberg se organice, de modo general, como una retícula suelta, no implica la exclusión de zonas de saturación. Por ejemplo, en la esquina superior derecha de *Barge* podemos ver una acumulación impresionante de imágenes y pinturas que parecen el resultado de colisiones y accidentes. Y, sin embargo, en el plano general de la tela, siempre encontraremos zonas de respiro o de espaciamento. Un ejemplo es el extremo izquierdo de *Barge*, o el cuadrante superior derecho de *Retroactive I*. No es necesario que sean amplios. Basta que percibamos cierta soltura, cierto espaciamento. Y lo fundamental es que, a nivel de la serie, este espaciamento comience a ser sentido como un principio estético. Algo que permitiría confrontar un tipo de saturaciones y colisiones que ya han ocurrido; que ocurren todo el tiempo.

En lo que refiere a la interacción entre pintura y técnica *silkscreen*, retomemos nuevamente a Krauss sobre otro procedimiento básico de los *Combines*: el “transporte de la imagen en su marco”.<sup>68</sup> Según la crítica, Rauschenberg incorporaría la imagen reproducible a la tela cubierta por una “piel de pintura”, una “costra” o “velo”.<sup>69</sup> Estas capas de pintura, que las enmarcan, fijarían las imágenes como objetos materiales en el plano, atenuando su capacidad de apuntar referencialmente hacia el afuera. En 1974, Krauss llamó este principio “materialización de la imagen”; un principio que produciría la “sensación de que [la imagen] está incorporada [*embedded*] en la superficie como una especie de objeto”.<sup>70</sup> Para ilustrar esta sensación estética, ofrece una metáfora técnica e impersonal: “las fotos instantáneas, tarjetas postales, fotos de noticias, tiras de *comic*, o fragmentos de posters son incorporados [*layered*] en la superficie como mero material, suspendido dentro de la matriz pictórica como especímenes

68. *Idem.*, *op.cit.*, p.110, traducción mía. Cita original: “the conveyance of the image in its frame”

69. *Idem.*, *op.cit.*, p.108, traducción mía. Cita expandida: “La piel de pintura que frecuentemente se encostra sobre estos objetos, aparejándolos a la superficie de base horizontal, es así imitada por el velo que cae en frente de la imagen fotográfica ocasional”. Cita original: “The skin of paint that often scabs over these objects, marrying them to the flatbed surface, is thus mimicked by the veil that is dropped in front of the occasional photographic image”

70. *Idem.*, 2002, p.54, traducción mía. Cita original: “the sense of their being embedded within the surface as a species of object”

biológicos flotando en un fluido debajo de un vidrio”.<sup>71</sup> Krauss considera que este tratamiento metódico se mostraría capaz de dar a imágenes heterogéneas una “densidad equivalente”.<sup>72</sup>

En los *Silkscreen Combines* el procedimiento de cubrir o velar la imagen – con tinta, pintura, o con otras imágenes – muestra la capacidad de cancelarla parcial o totalmente. La zona derecha de *Barge* ofrece varios ejemplos. La esquina superior, en donde notamos una colisión de imágenes y pintura, es de máxima saturación. Con dificultad logramos reconocer las rejillas de una pajarera y una placa con escritura. Pero tenemos la impresión de que otras imágenes podrían haber quedado sepultadas. Más abajo, en la zona inferior, alineada con el dibujo del cubo reversible, encontramos tres imágenes superpuestas. La única que logramos identificar con seguridad es, nuevamente, la pajarera. Las dos imágenes que la rodean, por detrás, son inciertas. Parecen deterioradas. Tal vez edificios en ruinas o incendiados. Pero las bases para decir algo así, ciertamente una impresión cargada de afectos, son ínfimas. Sabemos apenas que son imágenes reproducibles que han sido pintadas, salpicadas, difuminadas o saturadas. Y proyectamos algo sobre ellas. Tanto el manejo pictórico suelto, como el uso de la difuminación de la técnica *silkscreen* median de modo complejo nuestra recepción estética de la imagen técnica; a la vez indeterminan su referencialidad e intervienen en su sentido y carga afectiva. Pero el contenido, dada las propias saturaciones y difuminaciones, es incierto.<sup>73</sup>

71. *Idem., op.cit.*, p.45, traducción mía. Cita original\_ “snapshots, postcards, news photos, comic strips, or poster fragments are layered into the surface like so much material, suspended within the pictorial matrix like biological specimens floating in fluid under glass”

72. *Idem., op.cit.*, p.53, traducción mía. Cita original: “equal density”.

73. La asociación estética entre técnica *silkscreen* e imagen deteriorada fue presentada ya en los 60, y de modo notable, por David Antin. Al comentar el modo en que Andy Warhol hacía uso de esta técnica, Antin se refirió a la producción de una “una imagen deteriorada’, la consecuencia de una serie de regresiones de alguna imagen inicial del mundo real (...) ¿Qué nos queda? Le sensación de que hay algo allá afuera que uno reconoce y sin embargo no puede ver. Frente a una tela de Warhol *quedamos atrapados* en una espantosa incomodidad (...) la imagen casi obliterada y la sensación intrusiva persistente. En algún lugar en la imagen hay una proposición. Es incierta.” (*Apud.* STEINBERG, *op.cit.*, p.91, cursivas mías, traducción mía). Cita original expandida: “In the Warhol canvases, the image can be said to barely exist. On the one

Aún en la misma zona de *Barge*, desplazándonos hacia la esquina inferior, encontramos un cuadrado negro sobre blanco. Si apareciese en una tela de Malevitch, se diría que tal cuadrado es una afirmación de la autonomía plástica y de las potencias de la abstracción geométrica. Situada en el plano neofigurativo de Rauschenberg, parece una imagen bloqueada o cancelada por tinta negra. Un poco más arriba, vemos un pequeño cuadrado pintado en gris con numerosos trazos irregulares, produciendo la misma sensación de imagen cancelada. Al participar en estos ejercicios de atenuación y bloqueo de la imagen, el color y el manejo pinturista adquieren nuevas densidades y nuevas funciones.<sup>74</sup> En lugar de funcionar como comentario sobre las cualidades intrínsecas del soporte pictórico, interactúa con un material figurativo que, en principio, apuntaría hacia el afuera. Al familiarizarnos con los procedimientos de neofiguración de los *Silkscreen Combines*, comienza a sedimentarse otra sensibilidad respecto al soporte o medio pictórico. Comenzamos a sentir, por ejemplo, que allí donde hay un exceso de pintura o tinta podría haber asimismo un exceso de imagen.

\*\*\*

Con este conjunto de procedimientos de atenuación y distensión, podríamos sugerir que los *silkscreens* de Rauschenberg habrían apuntado en una dirección diferente a la inaugurada por la serie de *silkscreens* que Andy Warhol produjo durante el mismo período, cuyo nombre

hand this is part of his overriding interest in the ‘deteriorated image’, the consequence of a series of regressions from some initial image of the real world (...) What is left? The sense that there is something out there one recognizes and yet can’t see. Before the Warhol canvases we are trapped in a ghastly emabarrassmet (...) the nearly obliterated image and the persistently intrusive feeling. Somewhere in the image there is a proposition. It is unclear”

74. Al respecto, es importante indicar que críticos como Martins y Clark, al detenerse de modo más cuidadoso en una dialéctica entre abstracción y figuración en Pollock, notaron que el pintor iniciaba muchas de sus telas con diseños figurativos. La superposición posterior de capas de pinturismo tuvo, frecuentemente, la función de cancelar o tornar casi irreconocibles los impulsos figurativos iniciales. De modo que, siguiendo con mayor finura la obra de Pollock, la función de cancelar parcial o totalmente la figuración por medio de un manejo pictórico abierto ya tendría un precedente en el propio Expresionismo Abstracto. Cf. MARTINS, 2000, p.269-77; CLARK, 2014b, p.344-55.

más conocido es “Death in America”.<sup>75</sup> Hal Foster [1996], quien ha situado esta serie de Warhol en el origen de su genealogía del *pop*, ha destacado el carácter punzante o traumático que la imagen reproducible adquiere en ella.<sup>76</sup> Se refirió a este carácter con el término *popping*, definiéndolo en base a la teoría lacaniana del trauma:

Estos *pops* (...) sirven como equivalentes visuales de nuestros desencuentros con lo real. “Lo que es repetido”, escribe Lacan, “es siempre algo que ocurre . . . como por acaso” (...) Así ocurre [continúa Foster] con estos *pops*; parecen accidentales, pero también parecen repetitivos, automáticos e incluso tecnológicos (la relación entre accidente y tecnología, crucial para el discurso sobre el *shock*, es un gran tema warholiano)<sup>77</sup>

Considero que algo de esta lógica punzante, repetitiva, accidental y tecnológica, asociada a la imagen reproducible, estaría presente asimismo en las telas de Rauschenberg, expresándose como una de las posibilidades formales de su material. La cuadruplicación de la imagen del foco de vehículo en *Barge*, con leves rotaciones y cambios de luminosidad, podría ser entendida bajo la noción de un *popping*. Multiplicada sin marco pictórico (algo poco común en los *Combines*, en donde la regla es “el transporte de la imagen en su marco”), parece suelta, sin sujeción a ningún contexto o plano en particular. Punzante y libre, tenemos la sensación de que estos focos podrían repetirse en cualquier lugar de la tela. Algo semejante ocurre con el índice de Kennedy en *Retroactive I y II*, repetido en diferentes variaciones. Una de ellas aparece sin marco, rodeada de blanco. En comparación a

75. Dos *silkscreens* de esta serie, *Saturday disaster* y *Orange disaster*, fueron exhibidas en la Bienal de 1967, junto a las telas de Rauschenberg.

76. Cf. FOSTER, H. *The return of the real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: The MIT Press, 1996, ver especialmente p.127-136.

77. FOSTER, 1996, p.134, traducción mía. Cita original: “These pops (...) serve as visual equivalents of our missed encounters with the real. ‘What is repeated’, Lacan writes, ‘is always something that occurs . . . as if by chance’ (...) So it is with these pops: they seem accidental, but they also appear repetitive, automatic, even technological (the relation between accident and technology, crucial to the discourse of shock, is a great Warhol subject)”. Foster ha propuesto que el énfasis reflexivo sobre este carácter punzante de la imagen reproducible contaría como principio básico para una modalidad neofigurativa que denomina “realismo traumático”. Cf. Foster, H. “Death in America”. *October*. Vol.75, winter, 1996, p.35-69.

esta, las repeticiones enmarcadas y pictóricamente “comentadas” de la misma mano parecen variaciones atenuadas y más elaboradas. Modos diferentes de presentación de ese algo que insistiría en retornar.

En el manifiesto *Orden Aleatorio*, que sirvió de presentación a los *Silkscreen Combines*, el artista destacó aquellas apariciones estridentes, fuera de escala e insistentes, que nos “impactan”, provocando, como respuesta, cierto tipo de actividad simbólica: “Con *escala sonora e insistencia* camiones movilizan palabras, e impactan nuestra cultura a través de una combinación de ley y motivación local que produce un orden aleatorio extremadamente complejo que no puede ser descrito como accidental”.<sup>78</sup> En sus *silkscreens*, el tipo de desdoblamiento y complicaciones formales relacionadas a aquellas apariciones desmedidas e insistentes son un aspecto importante del material. Pero, a diferencia de Warhol, no todo se somete a su ley. “Impactan nuestra cultura”, pero son contestados y elaborados reflexivamente (“movilizan palabras”) a través de variados procedimientos y principios. Uno de los principios más versátiles y libres es el propio pinturismo abierto, el manejo informalista que Rauschenberg heredó del Expresionismo Abstracto, adaptándolo a una praxis artística neofigurativa y prosaica. Ejemplos aparecen en todo lugar. En nuestro comentario hemos destacado el manchón negro que responde o comenta a la forma abovedada del paracaídas del astronauta, o el trazo blanco horizontal sobre la mano de Kennedy en *Retroactive I*. Incorporando accidentes, insistencias y repeticiones, pero a la vez atenuando, cancelando y comentando, los *Silkscreen Combines* de Rauschenberg presentan, a mi juicio, un sujeto estético con más recursos que el de Warhol. Es más astuto y lúcido. Capitula menos, desaparece menos; piensa y comenta más. Y el tipo de espacio o plano artístico en el que actúa y piensa nos ofrece más posibilidades. Permanece abierto.

\*\*\*

78. *Apud.* KRAUSS, 1999, p.96, cursivas mías, traducción mía. Cita original expandida: “With sound scale and insistency trucks mobilize words, and broadside our culture by a combination of law and local motivation which produces an extremely complex random order that cannot be described as accidental”



Pese a que podría parecer lo contrario, creo que, en lugar de buscar cancelar la relación con el afuera, como quien querría alcanzar alguna blancura zen imperturbable e indiferente, la estrategia artística de atenuación y distensión de Rauschenberg buscaría *sostenerla* reflexivamente. Esta capacidad de sostener una relación metódica con la vida cotidiana resulta particularmente notable tratándose de un artista que, según Cage, incorporaba la materia a sus planos bajo la modalidad del “encuentro”:

Hay en Rauschenberg, entre él y lo que recoge para usar, la cualidad del encuentro. Por la primera vez. Si, como ocurre, tenemos una serie de pinturas conteniendo tal y tal material, es como si el encuentro se hubiese prolongado a una visita por parte del desconocido (...). Muy pronto el desconocido se retira, *dejando la puerta abierta*<sup>79</sup>

De una tela a otra, las visitas van y vienen, pero el espacio, la noción del soporte, es conservada. En los *Combines*, las contingencias, accidentes y colisiones no nos capturan del mismo modo que lo hacen en los *silkscreens* de Warhol. Suelen dejar espacios y puertas abiertas. Y, si entendemos, como Cage, que aquí alguien está proponiendo principios estéticos, comenzamos a imaginar planos que *deberían* dejar espacios y puertas abiertas, no importa cuál sea la eventualidad o la visita; sea desmedida y estridente como focos de camiones sin marco, sean banales y neutras como vasos de agua y mosquitos.

Entendido de este modo, el proyecto de Rauschenberg apuntaría a la socialización de nuevas actitudes en relación a la vida cotidiana. Cage lo tradujo como una invitación o mensaje de circulación masiva: “[l]a técnica [de Rauschenberg] consiste en tener *un plan: despliega la tela en el suelo iguala marcas y únete*”.<sup>80</sup> O bien, “[t]odo lo que debes hacer es estirar la tela, hacer marcas y unirte”. Pero lo fundamental, me parece, es lo que agrega a continuación: “[e]ntonces has

79. CAGE, 2015b, p.103, cursivas del autor, traducción mía. Cita original: “There is in Rauschenberg, between him and what he picks up to use, the quality of encounter. For the first time. If, as happens, there is a series of paintings containing such and such material, it is as though the encounter was extended into a visit on the part of the stranger (...). Shortly the stranger leaves, leaving the door open”

80. *Idem.*, *op.cit.*, p.104, cursivas del autor, traducción mía. Cita original: ““The technique consists in having a plan: Lay out strecher on floor match markings and join”

activado el botón que distingue al ser humano, la habilidad de cambiar su modo de pensar”.<sup>81</sup> Para enfatizar este aspecto, cita al propio pintor: “[s]i no cambias tu modo de pensar sobre algo [nótese que este “algo” no es necesariamente algo artístico, JMC] cuando te enfrentas a una pintura que no has visto antes, o bien eres un terco o bien la pintura no es muy buena”.<sup>82</sup> El problema es que “[é]l no está diciendo. Está pintando. (¿Qué está diciendo Rauschenberg?)”.<sup>83</sup> Para Cage el mensaje era simple, y estaba dirigido a reorientar nociones básicas, posiciones y modos de pensar cotidianos.

Sobre el énfasis en la modificación radical (de raíz) de concepciones, de modos de pensar, que habría caracterizado los proyectos de artistas como Rauschenberg y Johns durante los 50 y 60, Rosalind Krauss comentó en 1974:

en la medida en que el contenido de la obra ha sido primariamente dirigido hacia una reorientación del pensamiento, en la medida en que sus energías tendrían que ser percibidas (no importa en qué nivel) como siendo de algún modo teóricas, la relación del objeto hacia su audiencia era la de una *forma de interpelación*. En su sentido más básico, uno podría decir que la experiencia en *Target* o *Flag* de Johns tienen todo que ver con entenderlos, “captar el mensaje”, entender el punto, y nada que ver con poseerlo [como obra y como mercancía, JMC]<sup>84</sup>

81. *Idem.*, *op.cit.*, p.106-07. “All you need do is stretch canvas, make markings, and join. You have then turned on the switch that distinguishes man, his ability to change his mind”
82. *Idem.*, *op.cit.*, p.106, cursivas del autor, traducción mía. Cita original: “If you do not change your mind about something when you confront a picture you have not seen before, you are a stubborn fool or the painting is not very good.”
83. *Idem.*, *op.cit.*, p.99, traducción mía. Cita original: “He is not saying; he is painting. (What is Rauschenberg saying?)”
84. KRAUSS, 2002, p.42-43, traducción mía. Cita original: “aesthetic primacy of conception over commodity (...) insofar as the work’s content was primarily directed toward a reorientation in thinking, insofar as its energies would have to be seen (on whatever level) as in some sense theoretical, the object’s relationship to its audience was that of a *form of address*. In the simplest sense, one could say that the experience of a Johns *Target* or *Flag* has everything to do with understanding it, ‘getting it’, seeing its point, and nothing to do with owning it”. Por medio de esta línea, la de una “primacía estética de la concepción por sobre la mercancía”, Krauss pretendía afiliar los proyectos de Rauschenberg y Johns a la línea de Duchamp.

En buena medida, y con buenas razones, Cage interpretó el mensaje de los *Combines* dentro de su propia poética abierta y prosaica. Y, en nuestro estudio, los *Silkscreen Combines* cuentan como representantes de una actitud *cageana* del artista respecto a la vida cotidiana; una que opera, metódicamente, bajo la modalidad del “encuentro” cotidiano con “no importa qué eventualidad”.<sup>85</sup> Esta idea regulativa *cageana*, que fue socializada y divulgada principalmente a partir de 1961 (tras la publicación de su antología *Silence*), ejerció especial magnetismo sobre una parte de la generación de artistas del post-45 que buscaba reorientarse, metódicamente, hacia la vida cotidiana.<sup>86</sup>

En esta línea, consideramos que Rauschenberg, con sus *Combines*, propuso un camino atractivo e importante en lo que refiere a lo que hemos llamado la segunda vía de la abstracción expandida. Retomemos su célebre declaración de 1959: “[l]a pintura se relaciona tanto al arte como a la vida. Ninguna puede ser fabricada (intento actuar en el intervalo entre ambas)”.<sup>87</sup> La distinción entre arte y vida cotidiana, que tanto pesó en el modernismo tardío, es conservada. Aún hay medio o soporte artístico. Aún hay, incluso, plano pictórico bidimensional. Pero el énfasis está ahora, como en el “ejercicio experimental de la libertad” de Pedrosa, en ensayar una transividad permanente entre ese espacio y la vida cotidiana.<sup>88</sup> En los *Combines* de

85. CAGE, *op.cit.*, p.35.

86. El comentario más interesante de esta fórmula o idea regulativa que conozco, uno que evidencia la fascinación que fue capaz de ejercer sobre la generación de artistas de la posguerra, corresponde a David Antin. Cf. ANTIN, D. *John Cage uncaged is still cagey*. San Diego: Singing Horse Press, 2005, p.25-37. Respecto a la aparición de esta fórmula *cageana* en “Indeterminacy”, que Antin considera un “poema”, dice lo siguiente: “esta frase ‘estar disponible a no importa qué eventualidad’ que alcanza una intensidad lírica difícil de creer y hacia el final de este poema te das cuenta que lo que más deseas en esta vida es la capacidad de estar disponible a no importa qué eventualidad y llegas a sentirte delirantemente atraído a comprometerte con no importa qué eventualidad” (ANTIN, 2005, p.28, traducción mía). Cita original: “this phrase ‘attending to no matter what eventuality’ which achieves a lyrical intensity that is hard to believe and by the end of this poem you realize that what you most desire in life is the capacity to attend to no matter what eventuality and you come to feel deliriously attracted to engaging with no matter what eventuality”.

87. *Apud.*, TOMKINS, 2005, p.166, traducción mía. Cita original: “Painting relates to both art and life, Neither can be made (I try to act in the gap between the two)”

88. Sobre esta noción de Pedrosa, ver Capítulo 2, final de la sección 2.5.

Rauschenberg, tal transitividad sería estimulada al sostener, de modo metódico, a la vida cotidiana, y a su materia, como punto de referencia permanente. Su arte elabora y presenta modos de pensar y modos de atención que pueden ser transferidos, sin mayores complicaciones, del plano pictórico a la propia vida. Y viceversa. Los *socializa*. Esta sería, a mi juicio, una importante singularidad de Rauschenberg en lo que refiere a los proyectos neofigurativos que estudiaremos en esta Segunda Parte. Una que nos presiona a pensar, al igual que la noción de Pedrosa, en una zona de intersección entre teoría del modernismo (con su énfasis en la autonomía artística y en los medios específicos) y teoría de la vanguardia (orientada a la transformación de nuestra vida cotidiana).

\*\*\*

Ahora estamos en condiciones de presentar la última idea de este capítulo: la noción de plano pictórico que Leo Steinberg elaboró en su ensayo “Otros Criterios”. Para definir esta noción, el crítico propuso el término “*flatbed picture plane*”, que recuperó del lenguaje de las técnicas de impresión. Una traducción posible sería “plano pictórico de base horizontal”. Según el diccionario Webster, “*flatbed printing press*” corresponde a “una cama horizontal en la que se extiende una superficie horizontal de impresión”.<sup>89</sup> Si bien Steinberg elabora esta nueva noción del plano a partir de los *Combines* de Rauschenberg, con ella quería apuntar hacia una transformación profunda de la propia noción del medio o soporte artístico que habría tenido lugar durante el período que estamos estudiando. Al inicio de su ensayo, declara: “propongo usar esta palabra [*flatbed picture plane*] para describir el plano pictórico característico de los 60 – una superficie pictórica cuya inclinación en relación a la postura humana es la precondition de su contenido modificado”.<sup>90</sup>

89. STEINBERG, *op.cit.*, p.82, traducción mía. Cita original: “a horizontal bed on which a horizontal printing surface rests”

90. *Idem.*, *Ibid.*, traducción mía, cursivas mías. Cita original: “And I propose to use the word to describe the characteristic picture plane of the 1960s – a pictorial surface whose angulation with respect to the human posture is the precondition of its changed content”

Considero que los siguientes pasajes del ensayo presentan las principales líneas y modelos metafóricos que Steinberg quiso activar con su noción de *flatbed picture plane*:

El plano pictórico de base horizontal hace su alusión simbólica a superficies duras tales como superficies de mesa, suelos de *studio*, diagramas, tableros de anuncios – cualquier superficie receptora en la que objetos están diseminados, en las que *data* es introducida, en las que información es recibida, impresa, estampada – sea de modo coherente o en confusión. Las pinturas de los últimos quince o veinte años *insisten en una orientación radicalmente nueva, en la que la superficie pintada ya no es el análogo de una experiencia visual de la naturaleza sino de procesos operacionales*<sup>91</sup>

Tenía que ser [el plano pictórico de base horizontal] aquello que un cartel publicitario o un panel de control es, y todo aquello que una pantalla de proyección es, con afinidades adicionales con todo lo que sea plano y haya sido trabajado encima – palimpsesto, placa cancelada [*cancelled plate*], prueba de impresora, prueba en blanco [*trial blank*], diagrama, mapa, vista aérea. *Cualquier superficie plana documentaria que tabula información es un análogo relevante de su plano pictórico* [el de Rauschenberg] – radicalmente diferente del plano de proyección transparente con su correspondencia óptica al campo visual del hombre<sup>92</sup>

Para Steinberg el cambio de *angulación* del plano, es decir, su “cambio de inclinación respecto a la postura humana”, es fundamental. En la medida en que nos familiarizamos con los planos neofigurativos

91. *Idem., op.cit.*, p.84, cursivas mías, traducción mía: Cita original: “The flatbed picture plane makes its symbolic allusion to hard surfaces such as tabletops, studio floors, charts, bulletin boards – any receptor surface on which objects are scattered, on which data is entered, on which information is received, printed, impressed – whether coherently or in confusion. The pictures of the last fifteen to twenty years insist on a radically new orientation, in which the painted surface is no longer the analogue of a visual experience of nature but of operational processes”
92. *Idem., op.cit.*, p.88, cursivas mías, traducción mía. Cita original: “It had to be whatever a billboard or dashboard is, and everything a projection screen is, with further affinities for anything that is flat and worked over – palimpsest, canceled plate, printer’s proof, trial blank, chart, map, aerial view. Any *flat documentary surface* that tabulates information is a relevant analogue of his picture plane [aquí se refiere específicamente a los *Silkscreen Combines* de Rauschenberg] – radically different from the transparent projection plane with its optical correspondence to man’s visual field”

de Rauschenberg, captaríamos que el modelo relevante no sería el de “una experiencia visual de la naturaleza”; no se trataría de un “plano de proyección transparente con su correspondencia óptica al campo visual del hombre”. O bien, el modelo pertinente “deja de ser un análogo del mundo percibido desde una posición vertical”.<sup>93</sup> Con estos planos, el artista “estaba cambiando – tanto para el receptor como para sí mismo – el ángulo de confrontación imaginaria”.<sup>94</sup> Cage, que era sensible a estos movimientos, comentó que frente a los *Combines* le parecía que “nuestros pies están despegados del suelo” y se imaginaba “estando de cabeza para abajo”.<sup>95</sup>

Si bien, al ser colgados en una pared, estos planos conservarían la “postura vertical propia del ‘arte’”, Steinberg argumenta que, en términos de “confrontación imaginaria”, insistirían en “referir de vuelta hacia las horizontales en las que caminamos y nos sentamos, trabajamos y dormimos”.<sup>96</sup> De modo que, cuando el crítico refiere a la angulación o inclinación horizontal del plano, un “giro en noventa grados en relación a la postura humana”, no debemos entenderlo en un sentido literal, sino como un nuevo modo de relación imaginaria del sujeto (artista y receptor) con el soporte artístico.<sup>97</sup>

Steinberg afirmó que este cambio de angulación respondería a profundas transformaciones histórico-artísticas: “tiendo a considerar la inclinación del plano pictórico desde lo vertical hacia lo horizontal como expresión del más radical cambio en el asunto del arte, *un cambio desde la naturaleza a la cultura*”.<sup>98</sup> El problema consiste, por cierto,

93. *Idem.*, *op.cit.*, p.85, traducción mía. Cita original: “is no longer the analogue of a world perceived from an upright position”

94. *Idem.*, *op.cit.*, p.86, traducción mía. Cita original: “he was changing – for the viewer no less than for himself – the angle of imaginative confrontation”

95. CAGE, *op.cit.*, p.105, traducción mía. Citas originales: “our feet are off the ground (...) I imagine being upside down”

96. STEINBERG, *op.cit.*, p.90; p.87, traducción mía. Citas originales: “vertical posture of ‘art’”; “Though they hang on the wall, the pictures kept referring back to the horizontals on which we walk and sit, work and sleep”.

97. *Idem.*, *op.cit.*, p.85, traducción mía. Cita original: “a ninety-degree shift in relation to a man’s posture”

98. *Idem.*, *op.cit.*, p.84, cursivas mías, traducción mía. Cita original: “the psychic address of the image, its special mode of imaginative confrontation, and I tend to regard the tilt of the picture plane from vertical to horizontal as expressive of the most radical shift in the subject matter of art, the shift from nature to culture”

en especificar lo que cultura puede significar en este pasaje. En un primer nivel, siguiendo la línea de Greenberg de la sección anterior, podemos entender que el nuevo asunto de la obra de artistas como Rauschenberg y Johns sería un material cultural prefabricado o *readymade*. Números, letras, banderas, imágenes reproductibles. Esto parece plausible, y encuentra fundamento en el texto de Steinberg.<sup>99</sup>

Pero en este estudio nos interesará avanzar en una segunda línea de interpretación, una línea que no niega la anterior. Rosalind Krauss entendió que, en este pasaje, Steinberg refería a un giro del arte desde un énfasis en lo “óptico” (que correspondería en el pasaje citado al polo “naturaleza”) a un énfasis en lo “mental” (que vendría substituir el término “cultura”).<sup>100</sup> Para fundamentar esto, Krauss refiere principalmente al tipo de metáforas cognitivas y de procesamiento de información que proliferan por todo el ensayo de Steinberg. Por nuestra parte, podemos destacar el término “procesos operacionales”. Dice Steinberg: “la superficie pintada ya no es el análogo de una experiencia visual de la naturaleza sino de *procesos operacionales*”. De evocar una experiencia óptica y vertical de la naturaleza pasaríamos a evocar “procesos operacionales” realizados sobre superficies horizontales: mesas, superficies de impresión, paneles de control. Pero también las camas en donde fantaseamos, soñamos y alteramos nuestros modos de atención y pensamiento.

Después de definir el plano de los *Combines* como un “plano pictórico de superficie horizontal”, con su serie proliferante de símiles, Steinberg lo asociará adicionalmente, y en un estilo más especulativo, al espacio de la propia mente:

99. Dice Steinberg: “En la medida en que el plano pictórico de base horizontal acomoda objetos reconocibles, los presenta como cosas hechas por el hombre de carácter universalmente familiar. Las imágenes emblemáticas del primer Johns pertenecen a esta clase; lo mismo, me parece, ocurre con la mayor parte del Pop Art” (*Idem., op.cit.*, p.90, traducción mía). Cita original: “Insofar as the flatbed picture plane accomodates recognizable objects, it presents them as man-made things of universally familiar character. The emblematic images of the early Johns belong in this class; so, I think, does most of Pop Art.”

100. Cf. KRAUSS, 1999, p.89, nota 6; p.106. Krauss lo resume así: “Steinberg ciertamente se había referido a la superficie horizontal de las pinturas *combine* de Rauschenberg como una transición desde lo óptico hacia lo mental” (*Idem., ibid.*, p.106, traducción mía). Cita original: “Steinberg had indeed spoken of the flatbed of Rauschenberg’s Combine paintings as a turning away from the optical toward de mental”.

Y parecía *por momentos* que la superficie de trabajo de Rauschenberg estaba en lugar de la propia mente – *basural, depósito, centro de conmutación*, abundante en referencias concretas *asociadas libremente como en un monólogo interior* – el símbolo externalizado de la mente como un transformador activo del mundo exterior, constantemente ingiriendo data no procesada desde el afuera que es mapeada en un campo sobrecargado<sup>101</sup>

Según este pasaje, el ritmo o sintaxis del plano de los *Combines* sería asociativo, y tendría que ver, pese al énfasis en “procesos operacionales” de carácter impersonal, con una categoría como “mente”, que acostumbramos asociar a la persona. Steinberg aproxima este ritmo asociativo (“asociación libre de referencias concretas”) a la noción de “monólogo interior”. No obstante, la diferencia es mantenida: es *como* un monólogo interior. Y parecen haber buenas razones para mantenerla. Pues aquí “monólogo interior”, una categoría asociada a la persona, parece indistinguible de un tipo de procesamiento maquínico-estadístico que opera en escala inhumana.

Notemos que la noción de mente presentada por Steinberg es bastante peculiar. La identifica, sin mayores comentarios, a un “basural”, “depósito”, “centro de conmutación”. Veamos otra formulación del crítico respecto a los modelos que estarían actuando en estos planos horizontales: “Se recurre a la horizontalidad consistente para sostener un continuum simbólico entre basura, mesa de trabajo, y mente ingiriendo *data*”.<sup>102</sup> Este no sería el espacio más apropiado para un “monólogo interior” si entendemos que este debería ocurrir en un espacio privado o personal. Volviendo a la pregunta que formulamos a propósito de *Barge*: ¿esta superficie amplia, en donde algo está siendo procesado, puede aún ser asociado a un espacio mental personal? ¿O se trataría de una instancia impersonal? Al seleccionar un vocabulario técnico-estadístico, propio de máquinas y computadores, para

101. STEINBERG, *op.cit.*, p.88, cursivas mías, traducción mía. Cita original: “And it seemed at times that Rauschenberg’s work surface stood for the mind itself – dump, reservoir, switching center, abundant with concrete references freely associated as in an internal monologue – the outward symbol of the mind as a running transformer of the external world, constantly ingesting incoming unprocessed data to be mapped in an overcharged field”

102. *Idem.*, *op.cit.*, p.89, traducción mía. Cita original: “The consistent horizontality is called upon to maintain a symbolic continuum of litter, workbench, and data-ingesting mind”



referirse al pensamiento humano, Steinberg mantendrá, a lo largo de su ensayo, una fuerte ambigüedad respecto a este punto. Pero no comentará su estrategia. “Otros Criterios” presupone que un/a lector/a de inicios de los 70 está dispuesto/a a identificarse, o que ya se ha identificado, con tal modelo mental. Este supuesto es elocuente por sí mismo y sugiere que estaríamos frente a un espacio mental ambiguo con especificidad histórica.

Recuperemos otro pasaje importante sobre este problema. Como vimos, Steinberg entiende que, en los 60, la figuración y la imagen retornan a un espacio pictórico modificado, en donde ya no operaría un modelo de visión basado en la experiencia vertical de un sujeto frente al mundo. La materia del mundo es reintroducida al plano, pero lo que ocurre con ella no tendría precedentes en la figuración pre-abstracta:

Lo que él [Rauschenberg] inventó fue principalmente, me parece, una superficie pictórica que dejó que el mundo entrase nuevamente. No el mundo del hombre renacentista que miraba por la ventana para encontrar pistas del clima; pero el mundo de hombres que giran perillas para escuchar mensajes grabados, “probabilidades de precipitación diez por ciento para esta noche”, electrónicamente transmitidos desde algún cubículo sin ventanas. *El plano pictórico de Rauschenberg es para la conciencia inmersa en el cerebro de la ciudad*<sup>103</sup>

En lo que refiere a la línea seguida por Steinberg respecto a los nuevos modos de pensar expresados en los *Combines* de Rauschenberg, me parece sugerente que, en el final del pasaje citado, el crítico formule la idea de que estos planos neofigurativos serían *para* una “conciencia inmersa en el cerebro de la ciudad”. Notemos que aquí la instancia cognitiva ha sido duplicada: una “conciencia” (¿de la persona?) inmersa en el “cerebro” de una instancia mayor, desmesurada para la persona (el “cerebro de la ciudad”). La conciencia del sujeto estético no se acopla a la conciencia de otro sujeto, sino con “el cerebro”

103. *Idem., op.cit.*, p.90, traducción mía, cursivas mías. Cita original: “What he invented above all was, I think, a pictorial surface that let the world in again. Not the world of the Renaissance man who looked for his weather clues out of the window; but the world of men who turn knobs to hear a taped message, ‘precipitation probability ten percent tonight’, electronically transmitted from some windowless booth. Rauschenberg’s picture plane is for the consciousness immersed in the brain of the city”

de una instancia mayor e impersonal. Recuperando una cita anterior, la conciencia se acoplaría, o entraría en una relación ambigua “[c]on cualquier superficie plana documentaria que tabula información”.<sup>104</sup> En estos nuevos planos artísticos comenzamos a familiarizarnos, a sentir más cercanos al espacio personal, modos de pensar impersonales, “procesos operacionales”, que ocurren en superficies amplias, exigiendo un tipo de perspectiva horizontal (p.ej. una vista aérea) muy diferente del modelo vertical propio de la figuración pre-abstracta. Un giro desde lo óptico hacia lo mental, hacia modos de pensamiento y de atención, históricamente específicos, que funcionan a medio camino entre lo personal y lo impersonal.

\*\*\*

Cerramos este capítulo con un último pasaje de “Otros Criterios” que nos parece programático respecto al momento histórico-artístico que aquí hemos llamado semi-abstracción o abstracción expandida.

El plano pictórico multipropósito que subyace a esta pintura post-modernista ha hecho que el curso del arte sea nuevamente no lineal y no predecible (...) esta transformación interna no es nada más que un síntoma de transformaciones que van mucho más allá de problemas referidos a planos pictóricos, o de la pintura como tal. Es parte de un remezón que contamina todas las categorías puras. Las incursiones cada vez más intensas del arte hacia el no-arte insisten en alienar al *connoisseur* en la medida en que el arte deserta y parte hacia extraños territorios, dejando que los viejos criterios suspendidos reinen sobre un plano en erosión<sup>105</sup>

104. *Idem.*, *op.cit.*, p.88.

105. STEINBERG, *op.cit.*, p.91, traducción mía. Cita original: “The all-purpose picture plane underlying this post-Modernist painting has made the course of art once again non-linear and unpredictable (...) Yet this internal change is no more than a symptom of changes which go far beyond questions of picture planes, or of painting as such. It is part of a shakeup which contaminates all purified categories. The deepening inroads of art into non-art [lo prosaico] continue to alienate the connoisseur as art defects and departs into strange territories, leaving the old standby criteria to rule an eroding plain”

A partir de los 60, artistas y críticos, tanto en Estados Unidos como en Brasil, comenzaron a sentir que convenciones y criterios del movimiento abstracto del post-45 comenzaban a desintegrarse, a perder vigencia colectiva. Esto afectó la propia noción y la sensibilidad en relación al soporte o medio pictórico. En el estilo provocativo que caracteriza “Otros Criterios”, Steinberg anuncia que aquellos críticos (“*connoisseurs*”) que insistiesen en valores y criterios heredados de las doctrinas de la abstracción, se transformarían en guardianes “de un plano bajo erosión”. Es allí donde podrían, aún, reinar. Artistas y críticos que no quisiesen seguir ese destino tendrían que avanzar, entonces, como si se tratase de una aventura incierta, “no predecible”, hacia “extraños territorios”. Notemos que, pese a todo el vocabulario de gran aventura de Steinberg, no estaríamos hablando de ningún planeta desconocido. Tales territorios no eran otra cosa que la propia vida cotidiana vista por artistas y críticos especializados, tal vez sobre-especializados, que provenían de áreas de competencia específicas caídas en desgracia. No obstante, pese a sus ataques a las doctrinas del modernismo tardío, considero que, tanto en Steinberg como en Rauschenberg, las continuidades con el ciclo modernista son tan importantes como las negaciones y redefiniciones.

Por último, es relevante destacar que Steinberg tenía conciencia de que la noción de plano pictórico que intentaba redefinir en 1972, y que propuso como “plano pictórico característico de los 60”, operaba en una zona de cruce entre abstracción y figuración: “[c]omo criterio de clasificación [*flatbed picture plane*] atraviesa los términos ‘abstracto’ y ‘representacional’, Pop y modernista”.<sup>106</sup> La relevancia metodológica o programática de esta sección ha consistido, en definitiva, en presentar, a partir de este debate estadounidense, y de un proyecto artístico relevante (los *Silkscreen Paintings*), un modelo que puede contribuir a repensar la noción y la sensibilidad respecto al soporte artístico en diferentes proyectos neofigurativos iniciados a partir de los 60.

106. *Idem.*, *op.cit.*, p.90, traducción mía. Cita original: “As a criterion of classification it cuts across the terms ‘abstract’ and ‘representational’, Pop and modernist”

## Capítulo 5

### Nova objetividade brasileira

#### 5.1. Esquemas mínimos: antes y después de 1964

Antes de introducirnos en el debate brasileiro sobre neofiguración y neorrealismo de mediados de los 60, y en los dos proyectos artísticos que comentaremos en estos tres capítulos finales, me parece indispensable presentar algunos esquemas mínimos sobre el impacto que tuvo el año 1964 en el contexto brasileiro. En la bibliografía crítica sobre la abstracción geométrica, 1964 ha sido entendido como un divisor de aguas, un eje que define el fin de un ciclo y el inicio de otro; un umbral histórico que la abstracción geométrica brasileira, con sus presupuestos autonomistas, con su política socialdemócrata y con su jacobinismo programático, no podría atravesar. Iumna Simon presentó una variante clara de este argumento.<sup>1</sup> Luiz Martins, apuntando en la misma línea, ha defendido que “as perspectivas oferecidas pelas vertentes artísticas de corte transcendental geométrico (concreta e neoconcreta) não tinham como dar vazão ao complexo de forças implantado após abril de 64”.<sup>2</sup>

Los/as críticos/as mencionados/as, y muchos/as otros/as estudiosos/as del período, para dar sustento a esta hipótesis histórico-artística han incorporado a sus reflexiones el clásico diagnóstico de Roberto Schwarz en “Cultura e Política, 1964-1969. *Algums esquemas*” [1970], en donde el crítico presentó el año 1964 como marco decisivo para entender el nuevo curso de la modernidad capitalista en Brasil y en el continente. Schwarz afirmó que el régimen militar que se instaló en 1964 habría sido “um dos momentos cruciais da Guerra Fria” cuyo objetivo y resultado fue “garantir o capital e o continente contra o socialismo”.<sup>3</sup> Un golpe severo a las ilusiones de autonomía político-económica que habían caracterizado el desarrollismo en Brasil y en la región durante las primeras décadas del post-45. En el Cono Sur le siguieron, en efecto dominó, dictaduras en Chile (1973-90), Uruguay

1. Cf. Capítulo 3, sección 3.1.
2. MARTINS, 2006, p.63.
3. SCHWARZ, 2008, p.87; p.71.

(1973-85) y Argentina (1976-83). Se expandió así una onda de modernizaciones autoritarias y conservadoras, de larga duración, que alteraron el sentido y el valor del proyecto de la modernidad en América del Sur.<sup>4</sup>

En lo que refiere al caso brasileiro, Ismail Xavier nos ofrece dos pasajes con una notable síntesis del antes y después de 1964. Pueden servirnos como punto de partida:

Antes de 1964, parecia lógico que a transformação técnico-econômica iria se desdobrar na mudança social, na democratização do poder, na afirmação da cultura popular, na redenção do oprimido (...) O ano de 1964 altera o jogo do poder e revela as ilusões anteriores, gerando uma nova conjuntura, na qual a modernização brasileira deixa claro que caminha à revelia das expectativas do nacionalismo da esquerda<sup>5</sup>

Sin embargo, en Brasil, esta nueva coyuntura no paralizó la modernización y el desarrollismo industrial. Más bien ocurrió lo contrario: fue intensificada y completada de modo autoritario, conservador y estructuralmente desigual, dando lugar a inicios de la década de 1970 al denominado “milagro brasileiro”:

Este [el milagro brasileiro], contrariando a teoria do desenvolvimento, do subdesenvolvimento como destino das sociedades da periferia o capitalismo, mostrou ser possível um considerável avanço econômico associado ao conservadorismo político e à manutenção das desigualdades, deixando, como até hoje, vasta parcela da população à margem dos benefícios trazidos pela modernização. Enfim, foi viável – com tudo o que de perverso ou absurdo o viável acarreta – combinar a pobreza da maioria com a constituição de uma sociedade de consumo.<sup>6</sup>

Esta nueva experiencia de una modernidad autoritaria y conservadora, pero “viable”, afectó profundamente el horizonte de

4. Para una importante revisión comparada de este ciclo traumático de la modernidad en el Cono Sur, una que considera el caso brasileiro, argentino y chileno, ver AVELAR, I. “Capítulo 2. La genealogía de una derrota”. In: *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, p.53-112.
5. XAVIER, 2012, p.448-49.
6. *Idem.*, p.449.

expectativas del grupo de artistas e intelectuales que habían protagonizado el movimiento abstracto. En buena medida, se invirtieron los valores de los términos moderno y no moderno. Dice Schwarz: “[d]e obstáculo e resíduo, o arcaísmo passa a instrumento intencional da opressão mais moderna, como aliás a modernização, de libertadora e nacional passa a forma de submissão [imperialista]”.<sup>7</sup> No obstante, esta crisis y ruptura de las principales convenciones y pactos sociales del período anterior, no se dio de una vez, sino como un proceso largo y tortuoso. En las artes se caracterizó por la elaboración de posiciones más agresivas y ambiguas. Se tornaron frecuentes las provocaciones y ataques al interior de la propia perspectiva de clase media (i.e. auto-ataques, auto-provocaciones), mientras esta se adaptaba de modo ambivalente a la “nova conjuntura”. Para buena parte de la clase media se tornó posible disfrutar incómodamente “dos benefícios trazidos pela modernização” mientras sectores mayoritarios de la población quedaban al margen. En lo que refiere a los intelectuales y artistas que se habían comprometido de modo más activo con la modernización, y con el modernismo tardío, se vieron forzados a asumir una posición más pasiva, expectante e impotente.

En una serie de ensayos de la década de 90, reunidos en *Sequências Brasileiras* [1999], Schwarz retornó a este momento de cambio de valencia abrupta y traumática de la modernidad brasileira, ofreciendo algunos términos y énfasis nuevos en relación al ensayo de 1970.<sup>8</sup> Arriesgo resumir la línea argumentativa de estos ensayos bajo el esquema de un antes y después de 1964, que, aunque un tanto grueso, puede resultar orientador para el argumento de base que sostendremos en estos tres capítulos finales. Intentaré presentar las líneas de fuerza de tal esquema en contrapunto con aquellas del ensayo de 1970.

\*\*\*

7. SCHWARZ, 2008, p.87.

8. Refiero principalmente a tres ensayos: “Fim de Século” [1994], “Os sete fôlegos de um livro” [1998], “Um seminário de Marx” [1995], todos en SCHWARZ, R. *Sequências brasileiras. Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

Antes de 1964 la inteligencia local aspiraba a lo que Schwarz llama, en los ensayos de los 90, “consistencia interna”.<sup>9</sup> Entiendo que, en su argumento, “consistencia interna” o “consistencia integral” indica la orientación general que había mostrado la inteligencia local a formar sistemas y proyectos integrales u orgánicos, en actitudes muchas veces jacobinas y doctrinarias, como ocurrió en el caso del programa del concretismo literario de Sao Paulo.<sup>10</sup> Bajo esta orientación, que retrospectivamente puede parecer ilusoria, los intensos esfuerzos colectivos modernizadores desembocarían en una modernidad consistente: “o seu ponto de chegada [del ciclo desarrollista, JMC] seria a sociedade nacional integrada, livre dos estigmas coloniais e equipada aos países adiantados”.<sup>11</sup>

No obstante, después de 1964, cuando el proyecto de una modernización desarrollista con consistencia integral, socialmente integradora, entró en crisis, siendo substituida, a la fuerza, por un proyecto modernizador explícitamente conservador y desigual, la inteligencia comenzó a percibir una “dinâmica” general de “desagregación social” o de “desintegración”. Podríamos llamar esta dinámica *ritmo de fôndo* de desagregación. Dice Schwarz, “[n]outras palavras, a falência do desenvolvimentismo, o qual havia revolvido a sociedade de alto a baixo, abre um período específico, *essencialmente moderno*, cuja dinâmica é a desagregação”. Una “desagregação” moderna que tuvo “peso de catástrofe real”, pues el proyecto desarrollista del post-45 había “revolvido a sociedade de alto a baixo”.<sup>12</sup>

En 1970 Schwarz había afirmado que lo que estaba en curso era un proceso de “integração imperialista internacional” en donde la burguesía local asumía su condición de socio menor en el concierto de las naciones capitalistas.<sup>13</sup> Aceptaba para Brasil un sub-capitalismo

9. *Idem.*, 2014a, p.192. Cita integral: “Seja como for, o nacionalismo desenvolvimentista armou um imaginário social novo, que pela primeira vez se refere à nação inteira, e que aspira, também pela primeira vez, a certa consistência interna”
10. De hecho, Schwarz refiere al concretismo poético, a su afirmación de una “responsabilidade integral perante a linguagem”, como ejemplo de la aspiración a una “consistencia integral” (*Idem.*, 2014b, p.110-111).
11. *Idem.*, 2014a, p.193.
12. *Idem.*, 2014a, p.196-97, cursivas mías.
13. *Idem.*, 2008, p.86. Con esta frase, que se repite durante el ensayo, el crítico se refiere principalmente a la “integração econômica e militar com os Estados

que tal vez los beneficiaría como clase, pero que dejaba caer cualquier noción de modernidad capitalista con función social integradora. Es decir, se tornaba insostenible defender como valor colectivo la idea de integración nacional a una civilización industrial sin fronteras. Y tal posibilidad había sido básica para quienes protagonizaron el movimiento abstracto durante los 50. Entre quienes se habían comprometido con el modernismo tardío y con sus ideologías, el reverso de esta integración subordinada al capital internacional fue sentida como una pérdida de consistencia interna, una pérdida de dirección y de forma propia. En sus nuevos ensayos, Schwarz afirma que, en tal período, se tornó evidente que no sería posible “para os países atrasados, de se incorporarem enquanto nações e de modo socialmente coeso ao progresso do capitalismo. As fragmentações locais são o avesso do avanço contemporâneo e de seu curso cada vez mais destrutivo e unificado”.<sup>14</sup> De modo que sí, por una parte, el sistema capitalista mundial se unificaba e integraba cada vez más, su reverso se expresaba localmente como una dinámica de desagregación, fragmentación e inconsistencia.

En conexión con esta situación de crisis de presupuestos desarrollistas en la periferia, una de las líneas fundamentales y más recordadas del ensayo de 1970 sostenía que, durante los años que siguieron a 1964, se habría cristalizado en las artes un “estilo” inorgánico cuyo nombre más conocido fue tropicalismo. Según Schwarz, la “matéria-prima” de este estilo habría sido precisamente la materia desigual y combinada que la modernización conservadora del régimen militar había revelado como sistémica, y no como algo que se disolvería en el proceso, como suponía la ideología dualista del desarrollismo.<sup>15</sup> Al respecto, un pasaje relevante es el siguiente: “o efeito tropicalista tem um fundamento histórico profundo e interessante (...)

Unidos, a concentração e a racionalização do capital” (p.84). En un ensayo de los 90, Schwarz afirma: “No aperto, a burguesia nacional preferiu a direita e os americanos ao operariado nacionalista (...) tratava-se de um ‘subcapitalismo’, ávido de avanços econômicos e sem compromisso com a integração social do país” (*Idem.*, 2014c, p.120-21).

14. *Idem.*, 2014a, p.197.

15. “Esta experiência, com sua lógica própria, deu a matéria-prima a um estilo artístico importante, o Tropicalismo, que reflète variadamente a seu respeito, explorando e demarcando uma nova situação intelectual, artística e de classe” (*Idem.*, 2008, p.87).



trabaja con la conjunción esdrújula de arcaico y moderno que a contra-revolución cristalizó, o por otra aún, con el *resultado* de anterior tentativa fracasada de modernización nacional”.<sup>16</sup>

Schwarz arriesgó describir este estilo a partir de un esquema mínimo, a cuyo comentario dedicará algunas páginas que se han tornado indispensables para cualquier crítico interesado en el arte del período:

Tento em seguida um esquema (...) Arriscando um pouco, talvez se possa dizer que o efeito básico do Tropicalismo está justamente na submissão de anacronismos desse tipo [lo premoderno, tradicional, arcaico, semi-rural, etc.], grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil. A reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano é exposta à forma ou técnica mais avançada ou na moda mundial – música eletrônica, montagem eisensteiniana, cores e montagem pop, prosa de *Finnegans wake*, cena ao mesmo tempo crua e alegórica, atacando fisicamente a plateia. É nesta diferença interna que está o brilho peculiar, a marca de registro da imagem tropicalista.<sup>17</sup>

Según este esquema, el modo del tropicalismo es alegórico: formas inorgánicas que combinan materiales disparatados, los más modernos y los más arcaicos, sin pretensión de síntesis o consistencia interna, y cuyo efecto sería, en última instancia, la producción de una imagen típica, la “imagem tropicalista”, que equivaldría a “una alegoria do Brasil”. Esta “essência imponderável do Brasil, *é de construção simples, fácil de reconhecer ou produzir*”.<sup>18</sup> Se trataría de un esquema a-histórico, pues “na composição insolúvel mas funcional dos dois termos, portanto, está figurado um destino nacional, que dura desde os inícios”.<sup>19</sup>

Pese a que el esquema es mínimo, “fácil de reconhecer ou produzir”, nunca ha dejado de sorprenderme el modo denso y proliferante con el que Schwarz elaboró sus diferentes ángulos y sentidos posibles, indicando en algunos casos su fuerza crítica y, en muchos otros, su carácter más bien complaciente.<sup>20</sup> Tengo en mente,

16. *Idem.*, 2008, p.90, cursivas del autor.

17. *Idem.*, *op.cit.*, p.87.

18. *Idem.*, *op.cit.*, p.89, cursivas mías.

19. *Idem.*, *op.cit.*, p.91.

20. *Cf. Idem.*, *op.cit.*, 87-93.

principalmente, un pasaje largo y complejo del ensayo, que comienza diciendo “[o] resultado da combinação é estridente como um segredo familiar trazido à rua, como uma traição de classe”, o bien, como “uma espécie de delação amorosa, que traz aos olhos profanos de um público menos restrito os arcanos familiares e de classe”, extendiéndose por varias páginas que parecieran tener algo que decir respecto a cada obra importante del período.<sup>21</sup> Lo que resulta incómodo del esquema tropicalista de Schwarz, mínimo en su formulación, proliferante en su comentario o elaboración, es que muchas veces parece *aplicable*. Sin embargo, cuando en estas páginas nos detengamos en proyectos tan movizados y densos como los primeros *Bólides* de Oiticica o *Galáxias* de Haroldo de Campos (el referente más probable de la “prosa de *Finnegans wake*” referida por Schwarz en su esquema), ambos iniciados en torno a 1964, no parece conveniente trabajar en base a un tipo de esquemas que aplican o no aplican, y que restringen de antemano el contenido de formas inorgánicas a definiciones como “alegoria do Brasil”. Intentaremos tomar distancia de este esquema mínimo, “de construção simples, fácil de reconhecer ou produzir”, sin perder el estímulo de la línea proliferante de comentario que una serie de obras inorgánicas del período fueron capaces de provocar en un crítico de la sensibilidad artística e histórica de Schwarz.

Por otra parte, pocas veces ha sido destacado que, en “Fim de século” [1994], el propio Schwarz sugirió, retrospectivamente, la necesidad de corregir y ampliar el esquema, tal vez demasiado estrecho, que había propuesto en 1970:

Com a distância no tempo e a ampliação da perspectiva, entretanto, essa mesma mescla [hipermoderno/premoderno, JMC] sofre mais outra viravolta: *deixa de funcionar como emblema nacional*, para indicar um aspeto comum das industrializações retardatárias, *passando a representar um traço característico da cena contemporânea tomada em seu conjunto*<sup>22</sup>

De apuntar simplemente a un “emblema nacional” a-histórico a procesar un “traço característico da cena contemporânea tomada em seu conjunto” las posibilidades de interpretación de las formas inorgánicas o informalistas del post-64, las posibilidades de

21. *Idem.*, *op.cit.*, 87-88.

22. *Idem.*, 2014a, p.192, las primeras cursivas son mías, las segundas de Schwarz.

entrecruzamiento y multiplicación de la metáfora y de la connotación, se abren considerablemente.

Así, en la serie de ensayos de *Sequências Brasileiras*, Schwarz parece haber modificado los énfasis de su diagnóstico. En 1970 acusaba un abandono de la aspiración a la consistencia interna que había caracterizado los proyectos de modernización nacional del post-45; un abandono en el que notaba cierta complacencia y facilismo. Se trataba de una pérdida real de perspectiva colectiva cuyo sentido el propio Schwarz intentaba comprender durante esos años. Con mayor distancia histórica, el crítico entendió que la nueva orientación inorgánica e informalista que comenzó a cristalizarse después del 64 en el eje Rio-São Paulo habría revelado tener una dimensión necesaria, un contenido de verdad, que refería tanto a la situación local como mundial, apuntando a sus ritmos de fondo.

En un pasaje clave de la serie de ensayos de los 90, Schwarz se refiere a este cambio de diagnóstico del siguiente modo: “*Durante muito tempo tendemos a ver a inorganicidade, e a hipótese de sua superação* [es decir, la conquista de una consistencia integral moderna para el país, JMC], como um destino particular do Brasil. Agora ela e o naufrágio da *hipótese superadora* aparecem como o destino da maior parte da humanidade contemporânea, não sendo, nesse sentido, uma experiência secundária”.<sup>23</sup> En otro de estos ensayos, el crítico pondrá que, bajo la nueva coyuntura contemporánea, que sería aún la nuestra, el programa crítico consistiría en “o acompanhamento de sua desintegração [de un proyecto de modernidad con aspiraciones orgánicas, JMC], *a qual é um dos conteúdos reais e momentosos de nosso tempo*”.<sup>24</sup> Por último, refiriéndose al sistema literario local, pero esto puede valer para el campo de las artes en general, Schwarz afirma: “[o] sistema passa a funcionar, ou pode funcionar, como algo real e construtivo na medida em que é um dos espaços *onde podemos sentir o que está se descompondo*. A contemplação da perda de uma força civilizatória não deixa de ser civilizatória a seu modo.”<sup>25</sup>

A lo largo de esta Segunda Parte, intentaremos retener como hipótesis básica que, después de 1964 comenzó a hacerse sentir, como presión histórica, y con “peso de catástrofe real”, un ritmo de fondo

23. *Idem.*, 2014b, p.70, cursivas mías.

24. *Idem.*, 2014a, p.197, cursivas del autor.

25. *Idem.*, 2014b, p.70, cursivas mías.

de desagregación o desintegración. Un ritmo *moderno* de lo inorgánico, con sus parataxis y montajes, sus materiales disparatados e inconsistentes, que, sin embargo, presentaría cierto carácter sistémico. En una formulación de 1970 que me parece importante recuperar, Schwarz afirmó: “[o] importante é o caráter sistemático desta coexistência [la coexistencia inorgánica entre hipermoderno y premoderno, JMC], e seu sentido, que pode variar”.<sup>26</sup> Una idea como esta, más vaga que el esquema tropicalista, no presupone cuál sería el contenido de formas a la vez inorgánicas y sistémicas. Esquemas como el del tropicalismo aplican o no aplican, pero la idea más vaga de un ritmo de fondo de desintegración o desagregación, procesado de modos diversos, y con sentidos diversos, es una hipótesis histórica que simplemente orienta cierto tipo de preguntas que podrían resultar pertinentes a proyectos y obras informalistas del período.

\*\*\*

Cierro estos esquemas mínimos recuperando una pregunta que Schwarz incluyó hacia el final de “Fim de século”. Reflexionando retrospectivamente sobre las décadas que siguieron a 1964, como quien piensa en voz alta frente a una audiencia, el crítico se pregunta: “[e] se a parte da modernização que nos tocou for esta mesma dissociação agora em curso, fora e dentro de nós? E quem somos nós nesse processo?”.<sup>27</sup> Me parece que aquí Schwarz define una pregunta clave que pudo haber estado operando de modo latente en diversos proyectos y obras informalistas del post-64. A mi juicio, la pregunta apuntaría hacia un contenido histórico que críticos y artistas formados en la abstracción geométrica comenzaban, cada uno a su modo, a sentir y procesar. Mi propuesta es que no habría operado como una pregunta claramente definida, sino más bien como una *rumiación*; un pensamiento insistente sobre algo que incomoda y que no está resuelto, un pensamiento de ritmo intermitente y movedizo, a veces estridente y violento, otras veces amargo y melancólico. Una rumiación que ensaya respuestas o reacciones posibles frente a un problema o a un trauma colectivo que no llega a ser entendido claramente.

26. *Idem.*, 2008, p.86, cursivas mías.

27. *Idem.*, 2014a, p.198, cursivas del autor.

En este capítulo, nos proponemos introducir el debate brasileiro sobre nueva figuración y nuevo realismo de mediados de los 60, dentro del momento histórico-artístico que hemos denominado abstracción expandida o semi-abstracción. Aun cuando en las páginas que siguen nos centraremos principalmente en debates y formas artísticas, nos parece importante mantener en mente los esquemas mínimos presentados aquí, referidos tanto a un ritmo de fondo como a la pregunta latente sobre algo deteriorado: la desagregación o desintegración como ritmo de fondo y un pensamiento rumiante, incierto, como contrapunto. Retomando una hipótesis de Luiz Martins, los proyectos brasileiros que aquí asociaremos a tendencias neorrealistas y neofigurativas, habrían sido desarrollados “*não numa cena otimista e fecunda de esperanças, mas num quadro histórico e psicossocial de trauma*”.<sup>28</sup> Si en este estudio sobre el auge y desagregación del modernismo tardío dedicamos la Primera Parte a una curva ascendente de ilusiones, con eje en el período post-45, dedicaremos estos tres capítulos finales a su curva descendente, con eje en el post-64. No obstante, el período que enfocaremos es aún de alta tensión, está en el punto alto de la curva.

## 5.2. El debate brasileiro: *Nova Objetividade*

En la bibliografía sobre las principales tendencias y debates artísticos brasileiros de mediados de los 60, un documento fundamental para la discusión es “Esquema Geral da Nova Objetividade” [1967] de Hélio Oiticica. Existe consenso en considerar que este texto habría sintetizado con singular lucidez los orígenes, la orientación común y las líneas de fuerza de diferentes proyectos artísticos asociados a la neofiguración y al neorrealismo en el eje Rio-São Paulo durante el período. Oiticica llamó *Nova Objetividade* a la tendencia en la que convergerían estos proyectos. Concordando con la bibliografía crítica en relación a la centralidad y lucidez del texto del artista carioca, intentaremos elaborar a partir de él nuestra aproximación a este momento histórico-artístico en el eje Rio-São Paulo. Asimismo, intentaremos inscribir las tendencias referidas por Oiticica dentro de la problemática de la abstracción expandida que, según

28. MARTINS, 2006, p.63.

propusimos en el Capítulo 4, se habría cristalizado durante los 60 en escala mundial.

En un artículo panorámico sobre el arte brasileiro de los 60 y 70, centrado en la *Nova Objetividade*, Otilia Arantes propuso un esquema en que el movimiento definido por Oiticica contaría como tercer momento de la vanguardia brasileira, después del modernismo de la década de 20 y de la abstracción geométrica de los 50. Arantes propone entender la *Nova Objetividade* a partir de la confluencia de tres elementos: “dadaísta/*pop* (sem abandonar inteiramente esta componente construtiva dos momentos anteriores)”.<sup>29</sup> Es decir, neo-dadaísmo, *pop* y un constructivismo residual. Por su parte, Luiz Martins, centrándose en la obra neofigurativa de Antonio Dias, ha propuesto entender el arte brasileiro de mediados de 60 a partir de una “reunião tripartite de elementos díspares – expressionismo, geometria e arte *pop*”.<sup>30</sup> En lugar de *dadá*, expresionismo. Como invariantes el *pop* y, asimismo, cierta continuidad de la abstracción geométrica. Completando estas propuestas tripartitas, Viviana Bosi, en su revisión del mismo momento artístico, identificó una “confluência aparentemente insólita entre construtivismo, arte engajada e antiarte”.<sup>31</sup> Aquí lo que queda en segundo plano es el *pop*. En primer plano el impulso antiartístico, que Arantes llamó *dadá*, y un compromiso ético-político con la transformación de la vida cotidiana brasileira. Y, como invariante, cierta continuidad del geometrismo-constructivo. Todos parecen concordar en este último punto que, para nosotros, resulta clave: la idea de una sobrevida de la abstracción artística después de la crisis del modernismo tardío.

Arantes circunscribió la vigencia del movimiento a un ciclo muy breve: comenzaría en 1965 y se disolvería en 1969. Respecto a los inicios, podemos recuperar algunos hitos relevantes del movimiento basándonos en un estudio de Daisy Peccinini [1999] dedicado a la neofiguración en Brasil y Europa. A partir de 1965, tuvo lugar en Rio de

29. ARANTES, 1983, p.4-5. Cita expandida: “Talvez pudéssemos dizer, embora isto seja muito esquemático, que a vanguarda brasileira passou por três momentos que (...) reproduzem o projetos das vanguardas históricas escandido: 17/32 – cubo/futurista; 45-60 – abstrato/concreta (ainda no filão do construtivismo); 65/69 (74?) – dadaísta/*pop* (sem abandonar inteiramente esta componente construtiva dos momentos anteriores)”

30. MARTINS, 2006, p.63.

31. BOSI, 2008, p.41.

Janeiro y São Paulo una serie de exposiciones y debates en los que se presentaron y discutieron las tendencias neofigurativas y neorrealistas que comenzaban a dominar en los principales centros culturales de Europa, Estados Unidos y América del Sur. Para los artistas brasileños habría sido clave “a vinda de exposições internacionais ao Rio – Nova Figuração da Escola de París, Otra Figuración [Argentina] e Opinião 65/66 – e as bienais de São Paulo, a partir de 1963, e principalmente 1965, que apresentavam obras da nova figuração”.<sup>32</sup>

El evento que Peccinini considera como marco para la formación de la *Nova Objetividade* fue la exposición *Opinião 65* en el MAM-Rio [1965]; una exposición de gran magnitud dedicada a la nueva figuración europea (principalmente parisina) y brasileira. Entre los artistas locales encontramos el conjunto de nombres que serán comentados dos años después en “Esquema Geral da Nova Objetividade”: Pedro Escoteguy, Antônio Dias, Rubens Gerchman, Hélio Oiticica, Wesley Duke Lee, Waldemar Cordeiro, entre otros.<sup>33</sup> *Opinião 65* tuvo la particularidad de reunir a artistas de tendencias neofigurativas y neorrealistas que actuaban tanto en Rio como en São Paulo. Esta colaboración entre cariocas y paulistas se mantendría durante el período. Dice Peccinini:

Opinião 65 foi um marco de intensificação das relações entre Rio e São Paulo, entre artistas da vanguarda nascente, através de exposições conjuntas – Propostas 65, Opinião 66, Coletiva de Oito Artistas na Galeria Atrium, Propostas 66 –, que foram etapas sucessivas e fundamentais para a emergência da Nova Objetividade brasileira, uma tomada de posição comum de uma vanguarda nacional, cujo eixo era Rio-São Paulo.<sup>34</sup>

Para Peccinini el momento culminante de estas tendencias artísticas coincidiría con la exposición “Nova Objetividade Brasileira”, que tuvo lugar en el MAM-Rio [abril de 1967], tornándose el “evento de maior magnitude” del movimiento.<sup>35</sup>

32. PECCININI, 1999, p.140. Por nuestra parte, nos parece importante referir asimismo a la Bienal de 1967, en la cual Estados Unidos presentaría una enorme muestra centrada en la nueva figuración y en el *pop*, con obras de Johns, Rauschenberg y Warhol.

33. Cf. *Idem.*, *op.cit.*, p.110

34. *Idem.*, *op.cit.*, p.112.

35. *Idem.*, *op.cit.*, p.113.

“Esquema Geral da Nova Objetividade” fue el texto de presentación del catálogo de “Nova Objetividade Brasileira”. En este texto-manifiesto, Hélio Oiticica comienza definiendo “Nova Objetividade” como “um estado típico da arte brasileira atual” que “o é também no plano internacional”. Como estrategia general, el artista se proponía definir y *diferenciar* el movimiento local en relación a las principales tendencias neofigurativas como el *pop* estadounidense y el *nouveau réalisme* francés.<sup>36</sup>

De acuerdo a Oiticica, la *Nova Objetividade* correspondería al momento de mayor visibilidad de una tendencia con una causalidad interna en el arte brasileiro. Sus primeras líneas habrían sido definidas desde fines de los 50 por artistas asociados al neoconcretismo carioca: primero por Lygia Clark, y poco después, por el propio Oiticica. A tal vía se sumarían nuevos nombres vinculados de modo más directo a la nueva figuración y al nuevo realismo, entre los que podemos destacar a Antonio Dias, Rubens Gerchman y Wesley Duke Lee. Asimismo, artistas de la vieja guardia de la abstracción geométrica, como Waldemar Cordeiro, al retomar en sus *popcretos* procedimientos figurativos, se unían a la tendencia general y a sus muestras colectivas. Oiticica también destaca el papel que tuvieron en la orientación y definición teórica del movimiento cuatro críticos locales: Mário Schenberg, Ferreira Gullar, Frederico Moraes y el propio Mário Pedrosa.<sup>37</sup>

En la bibliografía sobre el arte brasileiro de mediados de los 60 el pasaje más citado y comentado del texto de Oiticica es la lista de seis principios o tendencias con las que definió la *Nova Objetividade* como “estado da arte brasileira de vanguarda”:

36. OITICICA, 1986, p.84. Según Peccinini, a mediados de los 60, las “tendências dominantes na época no plano internacional” eran “principalmente a linguagem *pop* urbana, a nova figuração, as tendências neo-surrealistas e o novo realismo” (PECCININI, *op.cit.*, p.72). Por su parte, Sérgio Duarte, en un importante estudio de las tendencias neofigurativas brasileiras de los 60, se refiere al cuadro global en los siguientes términos: “Para a arte, os anos 60 são um período que assistiu, no mundo e no Brasil, à perda de influência dos abstracionismos informal e geométrico (...) e a conquista da hegemonia estética pelas novas figurações, particularmente aquelas inspiradas em ícones do mundo do consumo e dos meios de informação representados pela *pop art*” (DUARTE, 1998, p.16).
37. En lo que refiere a Pedrosa, Oiticica destaca principalmente el artículo “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica” [1966]. In: Pedrosa, M. *Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 2004.



1 - vontade construtiva geral; 2 - tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete (...) 3 - participação do espectador (corporal, táctil, visual, semântica etc.) (...) 4 - abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos (...) 5 - tendência para proposições coletivas e consequente abolição dos 'ismos' (...) 6 - ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte<sup>38</sup>

El principio “vontade construtiva geral” puede provocar sorpresa tratándose de un movimiento cuya emergencia es posterior a la desagregación del ciclo geométrico-constructivo (1950-1962), y que, en muchos sentidos, puede entenderse como su negación. No obstante, al encabezar su lista con un principio constructivo de carácter colectivo, Oiticica advierte que las relaciones con el programa iniciado en la década anterior deben ser consideradas con cuidado. Se trataría tanto de su cancelación como de su continuación.<sup>39</sup>

Desde la línea que pretendemos defender aquí, la novedad radicaría, principalmente, en que la “vontade construtiva geral” de la *Nova Objetividade* pretendía orientarse hacia el afuera prosaico brasileño. A mi juicio, los cinco principios restantes de la lista de Oiticica apuntarían a esta nueva orientación. De modo que, en lugar de comentarlos por separado, me interesa enfatizar que todos convergen en presentar y especificar implicancias de una reorientación hacia el afuera después del ciclo de la abstracción artística. Esta orientación, y su *dirección*, ha sido indicada en el segundo principio: “tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete”. Puede parecer un principio simple, pero el texto de Oiticica puede ser leído como un denso comentario sobre las implicancias (artísticas, éticas, políticas) del movimiento desde un polo, el del soporte o medio artístico específico, hacia otro polo, “o objeto”, o mejor, hacia “o problema do objeto”.<sup>40</sup>

El pasaje o tendencia desde el medio artístico hacia el objeto será entendido por Oiticica bajo la noción de “realismo”, y más específicamente, a partir de lo que llamará “dialéctica realista”.<sup>41</sup> Intentaremos

38. OITICICA, *op.cit.*, p.84.

39. La idea de una continuidad o sobrevida de la línea geométrico-constructiva, de difícil cualificación, ha sido, como vimos, indicada por Arantes, Bosi y Martins.

40. *Idem.*, *op.cit.*, p.87.

41. *Idem.*, *op.cit.* p.89.

elaborar en esta sección el contenido que estos términos adquieren en el argumento del artista carioca. Este ejercicio resulta particularmente importante para estos capítulos finales, pues nos permitirá especificar lo que una noción como “realismo”, o “novo realismo”, podía significar, no sólo para Oiticica, sino, de modo más general, para los artistas que se involucraron en esta tendencia del eje Rio-São Paulo. Pues, al ser entendida como una orientación hacia el ambiente circundante, neorrealismo no significaba lo mismo en este eje brasileño que en ciudades como París o Nueva York.

En primer lugar, la orientación “hacia el objeto” implica para Oiticica una “*volta ao mundo*”, ou seja, um ressurgimento de um interesse pelas coisas, pelos problemas humanos, pela vida em última análise”.<sup>42</sup> Es decir, el problema del objeto es asimismo el problema del espacio en donde tal objeto está situado: un espacio común que coincide con el ambiente cotidiano brasileño. Se trata de una “Nova Objetividade Brasileira”. Es un campo concreto, la vida cotidiana local, pero a la vez inespecífico, pues no corresponde al área de competencia específica de ninguna disciplina o medio artístico en particular. Es en este espacio común en donde Oiticica entiende que una “vontade construtiva geral” debe ser sostenida: si durante el ciclo de la abstracción geométrica esta voluntad se aplicaba principalmente dentro del marco del plano pictórico, en la *Nova Objetividade* de lo que se trata es de “fundamentar a vontade construtiva geral no campo político-ético-social”.<sup>43</sup> Es decir, expandir programáticamente, al modo de las vanguardias constructivistas de inicios del siglo XX, un principio constructivo hacia la vida en común. Por otra parte, es importante notar que referir a una “volta ao mundo” presupone la perspectiva de un artista que, como el propio autor, había formado sus sensibilidades y concepciones en el movimiento abstracto de los 50, un movimiento definido en torno al descubrimiento de la legalidad interna de medios específicos. Tales artistas, ahora, volvían al mundo, redefiniendo su práctica en términos de una “dialética realista”.

Conceptualizar la nueva tendencia artística local como realismo era la regla antes de la muestra “Nova Objetividade Brasileira” de 1967. Al respecto, es relevante indicar que, durante los 60, “realismo” o “nuevo realismo” fueron términos centrales en un debate artístico

42. *Idem.*, *op.cit.*, p.95.

43. *Idem.*, *op.cit.*, p.95.

local e internacional marcado por la crisis de la abstracción. El crítico francés Pierre Restany lo había popularizado en París y en Nueva York.<sup>44</sup> En Brasil fue elaborado en llave propia por el crítico paulista Mário Schenberg, cuyas formulaciones tuvieron gran peso entre los/as artistas y críticos/as locales.<sup>45</sup> Oitica específica en diversos momentos de su texto que su uso del término realismo y dialéctica realista está inspirado en Schenberg.<sup>46</sup> Haroldo de Campos, que en la época era cercano al círculo del crítico, empleó asimismo el término “novo realismo” en 1964 para referirse a su proyecto *Galáxias*.<sup>47</sup> Por su parte, durante la segunda mitad de los 60, Ferreira Gullar intentaba establecer puntos de convergencia entre una noción de realismo crítico inspirada en Georg Lukács y las nuevas poéticas *abiertas* de la vanguardia local e internacional teorizadas recientemente por Umberto Eco.<sup>48</sup> Así, una singular convergencia entre cultura de van-

44. Ver los ensayos de Restany, referidos a las tendencias neofigurativas parisinas y novayorquinas, reunidos en RESTANY, P. *Os novos realistas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
45. Un texto que resultó particularmente importante en el eje Rio-São Paulo fue “Um Novo Realismo” [1965], escrito para el catálogo “Propostas – 65”. En tal texto Schenberg usa el término “novo realismo brasileiro” para referir a la producción de artistas como Antonio Dias y Wesley Duke Lee, una tendencia afiliada “às grandes correntes atuais do movimento neo-realista internacional” (SCHENBERG, 1978, p.62).
46. Recupero aquí algunos pasajes de “Um Novo Realismo” que considero cercanos a las posiciones defendidas por Oitica 1967. Tal vez el pasaje más relevante, en donde el crítico le da un giro propiamente vanguardista al término realismo, sea el siguiente: “O novo realismo é basicamente uma forma de arte participante. Portanto, sua influência desdobrará largamente do campo puramente artístico, e mesmo cultural. Poderá tornar-se um instrumento de conscientização nacional em todos os sentidos. Assim, desempenhará um papel de relêvo em todo o desenvolvimento nacional”. Otros pasajes, en donde realismo es formulado de modo más clásico, también resultan de interés: “O novo realismo brasileiro (...) tem suas características próprias determinadas pelas condições econômicas sociais e culturais brasileiras. Somos um país, na maior parte sub-desenvolvido, mas com alguns grandes centros urbanos modernos e um certo nível de desenvolvimento tecnológico e científico (...) O novo realismo brasileiro refletirá necessariamente essas circunstâncias” (SCHENBERG, 1978, p.62).
47. Cf. Capítulo 6, sección 6.1.
48. Me refiero principalmente a los escritos reunidos en *Vanguarda e subdesenvolvimento* [1969]. In: GULLAR, F. *Cultura posta em questão. Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2002, especialmente

guardia y redefiniciones del concepto de realismo estuvo a la base de los debates que rodearon y orientaron a la *Nova Objetividade*.

Sin embargo, Oiticica no parecía estar completamente conforme con el término realismo. En su ensayo introduce numerosas cualificaciones y, en última instancia, prefirió substituir “novo realismo” por “Nova Objetividade”. Arantes consideró pertinente esta substitución, pues “[a] designação ‘realismo’, ou ‘novo realismo’ (como preferia Schenberg), parecia imprópria, sob pena de ficar preso aos parâmetros da pintura”.<sup>49</sup> Comentando el uso del término por parte de Sérgio Ferro – otro artista ligado al movimiento –, Arantes sugiere que “realismo” habría servido durante la época principalmente para indicar un retorno a la realidad que negaría el programa de la abstracción: “[e]sta característica comum de retorno à realidade (abandonando a abstração que era até bem pouco, entre nós, a tendência dominante) parece autorizá-lo [a Ferro] a chamar toda esta nova produção, como o fizera Mário Schenberg, de ‘realista’”.<sup>50</sup>

En un estudio reciente, que compara proyectos de Oiticica con proyectos de los poetas concretos durante la década de 60 y 70, el crítico Gonzalo Aguilar [2015] ha propuesto, como punto de convergencia, una orientación hacia el afuera prosaico. Esta nueva orientación forzaría una reflexión crítica sobre el programa geométrico ortodoxo:

O impacto do fora (o impensado, o aleatório, o informe, o abjeto) abala alguns programas artísticos que, em seu início, haviam se articulado em torno das ideias de construção, consciência e planejamento. Essa tensão, esse choque, marcará as obras do pós-Concretismo até bem avançados os anos 1970 (...) deve ser entendida como um retorno do reprimido, daquela materialidade fervilhante

p.201-227. Para la teoría de Umberto Eco sobre las poéticas abiertas que ganaron visibilidad desde fines de los 50, ver “A poética da obra aberta” [1958] In: ECO, U. *Obra Aberta. Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*. [1962]. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

49. ARANTES, 1983, p.5.

50. *Idem.*, *ibid.* En una línea similar, Bosi, comentando los desdoblamientos que tuvo este movimiento en la poesía llamada marginal, insiste asimismo en una orientación básica hacia la vida cotidiana que habría funcionado al mismo tiempo como crítica a la noción estricta de autonomía artística que caracterizó el modernismo tardío: “Pretendia-se a participação no mundo da vida, concomitante à dissolução das molduras propriamente artísticas” (BOSI, *op. cit.*, p.42).

(...) que havia sido deixada de lado em função da forma cristal, proporcional e matemática<sup>51</sup>

En primer lugar, este pasaje contribuye a sustentar nuestra hipótesis general de que, desde mediados de los 60, diferentes artistas formados en el movimiento abstracto brasileiro se orientaron fundamentalmente hacia el *afuera*. Asimismo, presupone que en este afuera buscaron, y encontraron, algo que aparecía como el *otro* de la abstracción geométrica ortodoxa. Por último, Aguilar propone que, después del ciclo geométrico, la materia prosaica local habría retornado a la producción artística con las intensidades inconscientes de lo familiar reprimido, como una “materialidade fervilhante”.

Aun cuando nos parezca un tanto esquemático el modo en que Aguilar identifica el afuera local a una noción batailleana de lo informe (“o impensado, o aleatório, o informe, o abjeto”), su propuesta puede resultar orientadora. En artistas como Oiticica, la aproximación al afuera tendría más afinidades con versiones surrealistas de la vida cotidiana, entendida como el lugar de lo sorprendente, de lo convulsivo, de lo enigmático, del deseo, de lo impuro, que con otras versiones típicamente modernas, que podríamos llamar flaubertianas: la vida cotidiana moderna como monótona, metódica, rutinaria, plana y sin grandes sorpresas.<sup>52</sup>

El afuera que Oiticica incorporó a su práctica artística de mediados de los 60 era un cotidiano moderno y desigual, intenso y abierto a transformaciones radicales. Al respecto, una formulación suya de 1966, referida al espacio en donde el principio constructivo de la *Nova Objetividade* debería prosperar, resulta significativa: “O princípio decisivo seria o seguinte: a vitalidade, individual e coletiva, será o soerguimento de algo sólido e real, apesar do subdesenvolvimento e caos – desse caos vietnamês é que nascerá o futuro (...) Só derrubando furiosamente poderemos erguer algo válido e palpável: a nossa realidade”.<sup>53</sup> Esta situación está muy lejos del modelo de vida

51. AGUILAR, 2015, p.149, cursivas mías.

52. Sobre esta distinción entre dos versiones de lo prosaico moderno, una abierta, la otra cerrada, una eufórica, la otra disfórica, ver GINSBURG, M.; NANDREA, L. “The Prose of the World”. In: *The Novel. Volume 2. Forms and Themes*. Ed. Franco Moretti. Princeton: Princeton University Press, 2006, especialmente p.244-47.

53. OITICICA, *op.cit.*, p.83.

moderna, propia de una “civilización industrial”, que la poesía concreta había defendido durante la segunda mitad de los 50 como el contexto más relevante para el arte constructivo brasileiro. Pese al entusiasmo y optimismo del pasaje de Oiticica, en el que aún pulsa el horizonte colectivo y utópico de la abstracción geométrica, al identificar el cotidiano local a un “caos vietnamés”, la misión de sostener una “vontade construtiva geral”, un proyecto de “solidificação cultural”<sup>54</sup>, en una modernidad inorgánica, caótica y subdesarrollada, asume cierto carácter trágico y heroico.

En 1970, Oiticica volvería una última vez sobre la idea de una voluntad constructiva general. Pero lo hará presentando una variante ruinosa de las definiciones de 1966-67. Dice Oiticica: “[a] formação brasileira, reconheça-se, é de uma falta de caráter incrível: diarréica; quem quiser *construir* (ninguém mais do que eu, ‘ama o Brasil!’) tem que ver isso e dissecar as tripas dessa diarréia – mergulhar na merda”.<sup>55</sup> Aún tenemos la dimensión trágica y el tono enérgico, pero ya no hay optimismo prospectivo. Notemos que, en un período muy breve (1966-1970), el proyecto y la idea de una voluntad constructiva general abierta hacia el afuera local se había deteriorado y degradado de modo impresionante. En 1966, Oiticica invitaba al “soerguimento de algo sólido e real, apesar do subdesenvolvimento e caos”, prometiendo que “desse caos vietnamés é que nascerá o futuro”. En 1970, llamaba a salir allá afuera a disecar mierda. Ciertamente, con tal propuesta, no pretendía dar continuidad al movimiento colectivo de mediados de los 60.

Es en torno a esta declaración amarga de Oiticica que Otilia Arantes situó el final del breve e intenso ciclo de la *Nova Objetividade*: “talvez já tenha surgido [la declaración citada] quando o ciclo havia chegado ao fim (...) denunciando o estado de espírito resultante do impasse maior vivido por toda aquela geração e que logo só terá como a alternativa a atividade *under* (era 69 e a repressão começava a se instalar de forma violenta em todos os níveis, muitos artistas, entre eles o próprio Hélio estavam deixando o Brasil)”.<sup>56</sup> Oiticica pasaría los próximos siete años en Nueva York. A partir de 1969, habiéndose iniciado, con el AI-5, el período más represivo de la dictadura brasileira, la tendencia

54. *Idem.*, *op.cit.*, p.85.

55. *Idem.*, 2011, p.163.

56. ARANTES, *op.cit.*, p.12.

que había definido la *Nova Objetividade* como movimiento colectivo pasaría a una fase subterránea y desagregada. Una fase que no llegaremos a comentar con detención en nuestro estudio.

\*\*\*

Si bien ya sabemos que la curva va hacia abajo, hacia la desagregación y hacia el predominio de las desilusiones, en estos capítulos finales nos mantendremos principalmente en el punto alto, cuando aún se intentaba afirmar y sostener una “vontade construtiva geral”. Como último paso de nuestro comentario del texto de Oiticica, intentaré argumentar que “dialéctica realista” puede ser entendida, aproximándola a la idea de una abstracción expandida, como un proceso de “pasajes” entre abstracción artística y vida cotidiana.

En primer lugar, notemos que el nuevo programa de una “dialéctica realista” es el reverso del diagnóstico de una crisis definitiva del programa de la abstracción artística. Afirma Oiticica: “quero assinalar a minha tomada de consciência, chocante para muitos, *da crise das estruturas puras*”.<sup>57</sup> En el texto de 1967, el programa abstracto que estimulaba un descubrimiento progresivo de las cualidades intrínsecas de medios específicos (p.ej. el medio pictórico), es indicada por Oiticica con términos como lo “puramente estrutural”, “estruturas primárias da obra”, “campo pictórico-plástico-estrutural”.<sup>58</sup> Los artistas que, como el propio autor, se habían comprometido en tal programa son llamados “estruturais”. Oiticica tiene plena conciencia de haberse formado en un programa orientado hacia el descubrimiento de las estructuras puras del medio pictórico.<sup>59</sup> Y, asimismo, tiene conciencia de que tal orientación habría llegado a un fin de línea. En 1967 el artista estaba convencido de que una “posição esteticista” era “insustentável no nosso panorama cultural”.<sup>60</sup>

57. OITICICA, 1986, p.92, cursivas mías.

58. *Idem.*, *op.cit.*, p.86; p.87.

59. El compromiso de Oiticica con el programa de la abstracción geométrica resultará evidente para cualquier lector/a de sus anotaciones de fines de los 50 e inicios de los 60 reunidos en *Aspiro ao grande labirinto*.

60. *Idem.*, *op.cit.*, p.95. Al respecto, creo que la fórmula “A pureza é um mito” que Oiticica fijó a la entrada de su célebre proyecto ambiental “Tropicália”, creado para la muestra “Nova Objetividade Brasileira” del MAM-Rio, debería

La conexión directa entre “estructuras puras” y abstracción artística que estoy sugiriendo para entender mejor el pensamiento de Oiticica, así como su diagnóstico de un fin de línea del programa de los 50, resulta más evidente en otro texto de 1967: “O conceito de Nova Objetividade não visa, como pensam muitos, *diluir* as estruturas, mas dar-lhes um sentido total, *superar o estruturalismo criado pelas proposições da arte abstrata*, fazendo-o crescer por todos os lados, como uma planta”.<sup>61</sup> Las “estructuras puras” deben ser superadas, pero sus impulsos no deben ser cancelados, sino expandidos y reorientados por una “dialéctica realista” que entra en contacto y se compromete con la vida cotidiana local. Oiticica cree posible conservar la tendencia constructiva, entendida como fuerza estructurante y de “solidificação cultural” multilateral, expandiéndose hacia al afuera prosaico “por todos os lados, como uma planta”. En 1967 aún se trataría, como en el Cézanne que Mário Pedrosa apropió para el geometrismo-constructivo, de hacer algo “más sólido y duradero” a partir de la materia poco formada de una vida cotidiana moderna y desigual. El de Oiticica sería un programa vanguardista, de superación de la abstracción artística en la vida cotidiana brasilera, apuntando a su transformación y “solidificação”.

En la *Nova Objetividade* convergerían problemas provenientes de dos polos:

problemas muito profundos de ordem ético-social e de ordem pictórico-estrutural, indicando uma nova abordagem ao problema do objeto (...). *Daí em diante surge, no Brasil, um verdadeiro processo de ‘passagens’ para o objeto e para proposições dialético-pictóricas, processo este que notamos e delimitamos aqui vagamente*<sup>62</sup>

A lo largo del texto, Oiticica presenta claramente *la direccionalidad* de este proceso de pasajes: iría “*de um conceito puramente estrutural (...) para a introdução dialética realista*”.<sup>63</sup> Antes de la *Nova Objetividade*, es decir, durante el ciclo ortodoxo de la abstracción geométrica,

entenderse básicamente como una declaración dirigida contra la doctrina de la abstracción artística. Tal proyecto ambiental, como es sabido, sirvió de inspiración para el movimiento de alcance más masivo que adoptó su nombre: el tropicalismo.

61. *Idem.*, *op.cit.*, p.103, últimas cursivas mías.

62. *Idem.*, *op.cit.*, p.87, cursivas mías.

63. *Idem.*, *op.cit.*, p.89, cursivas mías.



había primacía “de um conceito puramente estrutural”. En la *Nova Objetividade* se consolida una tendencia “realista” hacia el afuera, hacia el objeto, un ejercicio de pasajes que presupone una fase “puramente estrutural”. Entre un polo y otro se inicia y *se sostiene* un “proceso de ‘passagens’”: “proposições dialético-pictóricas”, o bien, el “drama da luta entre plano e objeto”.<sup>64</sup> En nuestra interpretación de la “dialéctica realista” de Oiticica, esta consistiría en un ejercicio de pasajes entre “um conceito puramente estrutural” y un objeto situado en la vida cotidiana local. En otras palabras, una dialéctica entre la abstracción artística y su otro prosaico.

Para Oiticica el modo en que ocurre este proceso de “pasajes” o “turning points” variaría según la formación y sensibilidad del/de la artista. En el caso de artistas formados en la abstracción, o “estruturais”, la tendencia hacia el objeto sería procesada de modo más lento y tenso: “[n]os artistas que se poderiam chamar ‘estruturais’ [entre los que refiere a Lygia Clark y a sí mismo, JMC], esse processo dialético viria também a se processar, mas de outro modo, *lentamente*”.<sup>65</sup> En contraste, las nuevas generaciones llegarían de modo más rápido al campo del objeto: “o que dizer então dos novísimos e dos outros ainda totalmente desconhecidos que abordam, criam já o objeto sem mais toda essa dialéctica da ‘passagem’, do *turning point* etc.”.<sup>66</sup> En una posición intermedia, artistas neofigurativos como Rubens Gerchman y Antonio Dias habrían procesado al unísono problemas estructurales y realistas: “Dias e Gerchman como que se defrontam com as necessidades estruturais e as dialéticas de um só lance”.<sup>67</sup> Así, a semejanza del argumento de Greenberg sobre la neofiguración, para Oiticica la nueva orientación “dialéctica” hacia el afuera habría sido una vía abierta primero dentro del propio movimiento abstracto. Tal origen o punto de partida implicaría un modo más tenso y reflexivo de procesar los pasajes entre arte moderno y vida cotidiana.

Cerramos comentando una última cita relevante del ensayo de Oiticica. El artista resume que el “processo constitutivo” de la *Nova Objetividade* consistiría fundamentalmente en el “‘passagem’ e ‘chegada’

64. *Idem.*, *op.cit.*, p.86.

65. *Idem.*, *op.cit.*, p.86, cursivas mías.

66. *Idem.*, *op.cit.*, p.93.

67. *Idem.*, *op.cit.*, p.86.

às estruturas objetivas”.<sup>68</sup> Aquí el término nuevo que queremos destacar es “chegada”. Pues, a lo largo del texto, el artista se ha referido fundamentalmente al proceso de “passagens” y “turning points”. En su lista inicial de principios, Oiticica había definido la *Nova Objetividade* como una “*tendência* para o objeto”. “Tendencia” y no llegada. No obstante, cualquier lector/a del texto de 1967 entenderá que, para Oiticica, una llegada o desembarque más literal del artista en el espacio prosaico en donde está el objeto sería el destino más consistente de la tendencia general que ha descrito.

No obstante, para el argumento de nuestra Segunda Parte es importante mantener la distinción entre un proceso basado en “pasajes” y “turning-points” y un desembarque definitivo en la vida cotidiana. Pues queremos entender la abstracción expandida o semi-abstracción de los 60 como un momento histórico-artístico en el que ambas vías estaban abiertas. Una primera vía, de carácter neovanguardista, que se propone desembarcar de modo más literal en la vida cotidiana, dejando caer convenciones básicas como soporte, medio específico, obra de arte, y rechazando los espacios institucionales de exhibición del arte moderno. Y, muchas veces, proponiendo, con base en la experiencia estética, una transformación de la vida cotidiana. Una segunda vía, que no se decide por desembarcar en la vida cotidiana, intentando *sostener* un proceso de pasajes entre la abstracción artística y su otro, al interior de soportes o medios artísticos como el plano pictórico o el texto literario, que, en definitiva, serían conservados.

Estas dos vías de la abstracción expandida estaban abiertas y estaban siendo pensadas tanto en el eje Rio-Sao Paulo como en el contexto estadounidense. *Monogram* de Rauschenberg podía apuntar hacia cualquiera de las dos vías. Donald Judd entendió que apuntaba a un desembarque literal. No obstante, el propio Rauschenberg insistiría en retornar al plano, en definir sus materiales extra-artísticos contra el plano, sugiriendo que su proyecto consistía más bien en *sostener* un arte de pasajes entre el espacio autónomo del arte y la vida cotidiana. En el caso de los proyectos ambientales realizados por Oiticica durante los 60, nos parece asimismo importante mantener una distinción entre un ejercicio de pasajes y un programa definitivo de desembarque o llegada. En la próxima sección, la última de nuestro capítulo, intentaremos defender que el primer proyecto

68. *Idem.*, *op.cit.*, p.90, cursivas mías.

decididamente prosaico de Oiticica, sus *Bólides*, corresponderían a ensayos que aún sostienen un arte de los pasajes, actuando en una zona intermedia entre arte y vida cotidiana. Es decir, aún se mantendrían dentro de lo que hemos definido como la segunda vía de la abstracción expandida. Si bien el propio Oiticica terminaría interpretando, como Judd, que sus *Bólides* fueron un paso más en una vía de mano única que desembocaba en el afuera, esto no parece haber sido algo evidente para el artista entre 1963 y 1965.

### 5.3. Un arte de pasajes y provocaciones: los *Bólides* iniciales de Oiticica

*B1 Bólido Caixa 1* [1963] y *B2 Bólido Caixa 2* [1963] son dos cajas de madera vacías, de forma geométrico-constructiva, pintadas monocromáticamente en amarillo y en rosa (Fig. 3). Corresponden a las dos primeras obras de la serie *Bólides*, iniciada por Hélio Oiticica en 1963. Hay una fotografía de esos años, en la que podemos ver ambas obras contra el fondo de la ciudad de Rio de Janeiro: vemos algo de vegetación tropical y, a lo lejos, el mar, un morro y algunos edificios (Fig. 3). Esta es la vista de la casa de la familia Oiticica, en el barrio Jardim Botânico.<sup>69</sup> Ambas cajas son presentadas por manos enguantadas que sugieren cierto carácter experimental y aséptico. Abren las compuertas de los dos *Bólides*: una de las compuertas, la de la caja más cercana, está abierta hacia nosotros, mostrando el dispositivo al desnudo. La más lejana está abierta en sentido contrario, hacia el fondo carioca.

El artista tituló estas formas geométrico-constructivas “Cartesiano” y “Platónico”. La provocación parece evidente: al racionalismo cartesiano inspirado en Max Bill, que había caracterizado a la abstracción brasilera de los 50, el artista añadía idealismo platónico. Oiticica, más joven que artistas como Lygia Clark, o que los poetas concretos, fue uno de los últimos en formarse en el ciclo ortodoxo de la

69. El Projeto Hélio Oiticica, donde está el archivo del artista, funciona actualmente en esta casa. Quien lo visite podrá notar que buena parte de las fotografías más conocidas de los *Bólides* de los 60 fueron tomadas desde la terraza frontal de la casa, cuya vista da hacia el mar. Al mirar en tal dirección la perspectiva coincide con la de la imagen que estamos comentando.

abstracción geométrica. A partir de *Bólides*, comenzaría a actuar, en buena medida, como su *enfant terrible*. Los títulos de sus dos primeros *Bólides*, que podrían restringirse a producir un efecto irónico, indicando un absurdo, mostraron más bien ser una provocación o una invitación desafiante. Es como si el sujeto implícito en tales objetos, y en tal fotografía, se propusiese *aplicar* su sensibilidad abstracta y geométrica, con espíritu metódico y serial, a una tarea y a un espacio (el *afuera* indicado por esta fotografía) en principio ajenos a su área de competencia. Esta fotografía – y otras semejantes tomadas por el autor o su círculo cercano durante esos años – parecía decir: es hacia *ese* afuera que nuestro constructivismo tendrá que dirigirse; y tendremos que hacerlo acarreado formas y presupuestos racionalistas e idealistas.

Iniciado en 1963, el programa *Bólides* se extendería por más de una década, mostrando un impresionante repertorio de variantes. Entre 1963 y 1969 Oiticica completó más de 60, clasificándolos y enumerándolos metódicamente. Con frecuencia les daba un título ingenioso. El conjunto de estos objetos-obra es de gran belleza visual. No obstante, retomando una provocación antiformalista de Marcel Duchamp, podríamos sugerir que, sin dejar de seducir a la retina, los *Bólides* se dirigirían, principalmente, hacia la materia gris.<sup>70</sup> Y, como intentaremos argumentar, lo hicieron de modo enigmático y provocativo, tocando áreas sensibles del inconsciente social brasileiro.

La serie *Bólides* puede ser interpretada como un conjunto de ensayos que cumplen programáticamente la tarea implícita de la fotografía que hemos descrito. El punto de partida, como muestran didácticamente los *Bólides* 1 y 2, son las “estructuras puras”, cartesianas y platónicas, de la abstracción geométrica. Pero, como expresará más tarde en “Esquema geral da Nova Objetividade”, la orientación y la dirección es *desde* las estructuras puras hacia el afuera; hacia un encuentro dialéctico-realista con objetos prosaicos del ambiente circundante. El artista incorporará a estructuras geométrico-constructivas, o proyectará desde tales estructuras, objetos y materiales *ready-made* encontrados en sus rutinas cotidianas; encontrados en casa o bien en trayectos urbanos y semi-urbanos por Rio de Janeiro. Tales materiales serán incorporados y combinados en estructuras complejas que suelen tener una base geométrica.

70. Cf. KRAUSS, 1994, p.123.

En notas de 1963 sobre la serie que estaba iniciando, Oiticica se refiere a la modalidad de incorporación que pretendía seguir: el objeto, “transportado do ‘mundo das coisas’ para o plano das “formas simbólicas’, dá-se de maneira direta e metafórica”; de lo que se trata es de “transportá-lo fechado e enigmático da sua condição de ‘coisa’ para a de ‘elemento da obra’”; o bien, en otra formulación, refiere a una aproximación “*ao objeto tal como ele é no contexto de uma obra de arte*”.<sup>71</sup> Es decir, en *Bólides* el artista pretende conservar cierta crudeza o literalidad del objeto *readymade* incluso después de ser incorporado al “*contexto de una obra de arte*”. Esto le daría un carácter “enigmático”.

A partir de estos apuntes de 1963 podemos afirmar que, en esta fase de su orientación hacia el objeto prosaico, Oiticica aún conservaba la noción de obra de arte. Durante los 60, sus *Bólides* fueron presentados como obras en diferentes exhibiciones de arte moderno, en museos y galerías locales e internacionales. No obstante, los registros fotográficos de los primeros *Bólides* muestran que al artista le importaba situarlos, asimismo, en espacios de la vida cotidiana. Creo que, para entender este programa, es fundamental tomar en consideración la elección del fondo cotidiano de estas fotografías, como una elección estratégica y reflexiva del autor, que afecta al contenido de estos objetos-obra. A partir de los registros fotográficos de los 60 podemos entender que, para el artista, los *Bólides* tenían la peculiar capacidad de transitar constantemente de un espacio al otro, del espacio del arte al espacio cotidiano, y viceversa. En este sentido, la serie inicial de *Bólides* sería un ejemplo notable de un arte de pasajes o “turning points” entre abstracción geométrica y vida cotidiana. Un arte que *sostiene* este ejercicio de pasajes. Se trata de una fase importante

71. OITICICA, *op.cit.*, p.63, cursivas mías. Considerando la selección de proyectos semi-abstractos de los 60 que hemos realizado para esta Segunda Parte, resulta importante indicar que, en las notas citadas, Oiticica refirió como modelo precisamente a los *Combines* de Rauschenberg, particularmente a aquellos con objetos protuberantes: “Vale aqui uma comparação às experiências de artistas como Rauschenberg e Jasper Johns, criadores do *combine-painting*, isto é, obras em que são combinadas diversas técnicas e materiais (...) alguns dos quais tais como são conhecidos objetivamente, p.ex. pneumáticos, xícaras, aves empalhadas etc. Nessas experiências a chegada à objetivação, *ao objeto tal como ele é no contexto de uma obra de arte*, transportado do ‘mundo das coisas’ para o plano das “formas simbólicas’, dá-se de maneira direta e metafórica (...)” (*Idem.*, *op.cit.*, p.63, cursivas mías).

de la vía de Oiticica al interior de una tendencia local e internacional que más tarde llamaría *Nova Objetividade*. Una fase que aún podemos entender dentro de lo que hemos llamado la segunda vía, no literalista, de la abstracción expandida.

\*\*\*

Centraremos nuestro comentario de la serie inicial de *Bólides* en torno a *B17 Bólido-Vidro 5* [1965] (Fig. 5 y 6).<sup>72</sup> Oiticica lo tituló “Homagem a Mondrian”. Su base es un objeto *ready-made*: una botella de vidrio rellena de un líquido amarillo translúcido. Este líquido le da a la botella cierto carácter de tubo de ensayo científico o de pócima mágica. Desde su interior surgen telas rústicas, rugosas y sueltas que contrastan con la superficie lisa y compacta del vidrio y con la transparencia del líquido. Cada una de ellas, de textura diferente, ha sido pintada o teñida. La tela mayor, de nailon, es azul pálido. Hay dos telas menores, de arpillera, una amarilla y la otra rojiza. La botella de vidrio opera como base que da verticalidad al conjunto. Sin esta base las telas no se levantarían del suelo. Todas estas telas muestran un claro carácter artesanal, lo que debe haber causado sorpresa en la época tratándose de un artista conocido por su participación en la abstracción geométrica y, más específicamente, en el neoconcretismo carioca.

A diferencia de otros *Bólides* iniciales del artista, aquí el despliegue de los materiales rústicos no parece limitado o contenido por su base. Las telas muestran un despliegue expansivo que cubre buena parte de la botella. Esto les da protagonismo dentro del conjunto, impidiendo que cumplan un papel secundario o meramente decorativo. Podemos comparar el despliegue abierto y desinhibido de las telas rústicas de *Bólido Vidro 5* con el despliegue ascendente de la tela marrón de su *B15 Bólido Vidro 4. Terra* [1964] (Fig. 8). En este envase

72. Para seguir el análisis, se sugiere revisar adicionalmente la imagen de la obra disponible en el sitio web del Museo Tate (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/oiticica-b17-glass-bolide-05-homage-to-mondrian-t12415>). En esta imagen pueden identificarse los tres colores básicos (amarillo, rojo y un azulado ya desteñido) del homenaje de Oiticica a Mondrian, así como el detalle de las texturas que evocan una confección artesanal.

de vidrio, relleno de tierra, una tela artesanal ascendente parece dar un toque final, un remate decorativo, a un conjunto de gran belleza. La dirección de la tela es hacia afuera y hacia arriba, pero parece limitada a la realización de un gesto respingado de tipo ornamental. Comparemos asimismo el despliegue abierto de las telas de *Bólido Vidro 5* con lo que ocurre en *B10 Bólido Caixa 8* [1964] (Fig. 10). En este último, una tela artesanal amarilla asoma desde el espacio interior de uno de los compartimentos de una caja de color rosa. La dirección de la tela rústica parece ser centrípeta, como una invitación a abrir el compartimento interior que la aloja.

En este conjunto inicial de *Bólidos* podemos notar, con variaciones importantes, una combinación entre una base geométrico-constructiva y materiales de carácter artesanal o rústico. Estas dos lógicas, con sus posibles movimientos y sentidos, convergen en un mismo contexto: el de la “obra de arte”. Las variaciones o ensayos de este encuentro desigual en un mismo contexto producen efectos desconcertantes o enigmáticos. En primer lugar, tal vez el más evidente sea la sorpresa que produce encontrar materiales rústicos al interior de, o surgiendo de, bases geométrico-constructivas. Una combinación contrastante de materiales y de principios: bases sólidas, lisas y compactas junto a telas rugosas, flexibles y abiertas. Este principio combinatorio, que no está lejos del esquema tropicalista de Schwarz, procesa una dialéctica entre abstracción y su otro en términos de una tensión entre abstracción geométrico-constructiva y condición artesanal.<sup>73</sup>

Los primeros *Bólidos* de Oiticica tienen una segunda especificidad que, a mi juicio, los singulariza dentro del contexto artístico brasilero. Así como apuntan hacia un afuera semi-urbano y artesanal, apuntarían, asimismo, y de modo enigmático, hacia otro espacio cotidiano, pero más bien interno y privado. Al mirar el conjunto de los primeros *Bólidos*, por momentos he tenido la impresión de estar frente a un conjunto sofisticado y precioso de muebles y objetos cuyo espacio podría ser el de una casa de clase media acomodada. *B15 Bólido Vidro 4* se asemeja a un macetero para una planta de interior. *B10*

73. Al respecto, me parece pertinente destacar una hipótesis general de Viviana Bosi. La crítica ha propuesto que, para el arte brasilero de la segunda mitad de los 60, se habría tornado central la siguiente pregunta: “Como conjugar, em meados dos anos 1960 (...) trabalho artesanal e técnicas industriais de produção?” (Bosi, *op.cit.*, p.46).

*Bólido Caixa 8* podría ser una mesa para presentar aperitivos y cócteles. Los compartimentos internos con tierra pigmentada de amarillo de *B11 Bólido Caixa 9* [1964] (Fig. 9) se asemejan a cajones de un velador. *Bo9 Bólido Caixa 7* [1964] (Fig. 7), con su espejo interno, podría ser un tocador, cuyo lugar sería un dormitorio o un baño. Ciertamente estas impresiones podrían deberse a memorias personales, y de clase, del propio crítico, en este caso extranjero, ajenas, tal vez, a las intenciones del artista brasileiro o al contenido que estos objetos enigmáticos podrían haber provocado en el contexto brasileiro durante los 60.<sup>74</sup>

Pero, en tal caso, no sería el primer crítico extranjero que, frente a obras como las descritas, ha sentido activarse, de modo subconsciente, modelos cotidianos de carácter privado y burgués. Al respecto, me

74. De hecho, durante el proceso de escritura de este estudio fui cuestionado en estos términos por un crítico que discordó de esta línea de comentario. A su juicio, esta revelaría una posición de clase, pequeñoburguesa, del propio crítico, y no del proyecto de Oiticica. En lo que refiere a mi posición, no pretendo rebatirlo. Tampoco querría negar que la extranjería de un crítico limite su capacidad de responder a ciertos matices de obras brasileiras que una sensibilidad local captaría y trataría con un cuidado diferente. En lugar de ocultar o bloquear mi sensibilidad extranjera, y pequeñoburguesa, me parece que el camino más productivo es ponerla bajo presión. Metodológicamente, esto implica compararla y contrastarla con otros juicios estéticos. En juicios de esta naturaleza, la propia sensibilidad es la base de cualquier crítica relevante. No hay cómo escapar al riesgo de sustentar juicios a partir de ella. Pero, al mismo tiempo, especialmente cuando un crítico actúa en un campo cultural que le es ajeno, resulta fundamental el ejercicio de medir sus propios juicios con juicios provenientes de sensibilidades diferentes (de otras comunidades nacionales, de otras clases sociales, de otros períodos históricos). En tanto crítico extranjero, en esta sección, y en este estudio, me ha parecido importante, a nivel de método, recuperar comentarios y posiciones tanto de críticos brasileiros como extranjeros, de modo que mis posiciones y juicios puedan ser situados en un cuadro mayor, uno en donde también actúan (y son relevantes) sensibilidades ajenas al debate brasileiro. Por último, en lo que refiere a sensibilidades pequeñoburguesas, o de clase media, me parece imposible, e indeseable, retirarlas del tipo de formas constructivo-modernistas que nos interesan en este estudio. ¿No fueron artistas de clase media los que protagonizaron este movimiento en Brasil y en muchos otros países? Lejos de querer retirarlas, pienso que tales sensibilidades logran captar matices relevantes, cuya interpretación no resulta fácil. Bloquearlas, o silenciarlas, sería un modo de mutilar la recepción del tipo de formas artísticas que estamos estudiando en este libro.



permite retomar los comentarios del crítico inglés Guy Brett, quien, a fines de los 60, dedicó un sutil ensayo a una exposición de Oiticica en Londres, una que incluyó sus primeros *Bólides*. Brett comentó lo siguiente:

As mais estranhas e deliciosamente belas cores alinham o interior dos *Bólides-Caixas*. Algumas estão em superfícies escondidas, fora da vista, e são percebidas apenas pelo reflexo produzido. Estas caixas têm gavetas baixas e profundas. Ao abri-las, encontramos dentro terra ou pigmento puro. A presença de um elemento natural *em um tipo de espaço onde geralmente guardamos pequenas coisas é quase enfeitiçadora*. Constantemente, em outras partes das caixas encontramos pedaços de gaze e telas de náilon agarrados no interior, de maneiras as mais inesperadas (...) Em todos os *Bólides-Caixas*, o espectador, ainda que convidado a explorá-los, é sempre mantido a certa distância. As maneiras de abri-los e manuseá-los são enigmáticas e seus interiores são tão misteriosos como o interior de uma caverna<sup>75</sup>

Para Brett, materiales y formas de contextos dispares, en yuxtaposición íntima, producía un efecto “enfeitiçador” y “enigmático”. Me interesa particularmente que haya asociado los *Bólides Caixa* a “*um tipo de espaço onde geralmente guardamos pequenas coisas*”. En tales frases tenemos la impresión de que el crítico, activado por estos objetos-obra, habla como si refiriese a un velador situado en un contexto privado que podría ser su propio dormitorio. No obstante, como indicamos al inicio de esta sección, las bases de estos *Bólides* suelen ser estructuras geométrico-constructivas y no el tipo de espacios íntimos y privados en donde *nosotros*, en nuestra vida cotidiana, acostumbramos guardar “pequeñas cosas”. Brett nota que hay algo enigmático en esta experiencia, pues, a pesar de la sensación de intimidad que los *Bólides* pueden producir, invitando a una relación táctil y familiar de reconocimiento, advierte que el espectador es siempre mantenido “a certa distância”.

El hecho de que Oiticica haya propuesto manipular estos *Bólides* con guantes sintéticos es otro indicador de que el artista buscaba producir un efecto que combinaba extrema proximidad y distancia técnica. No estamos frente a espacios privados e íntimos; más bien estaríamos frente a un juego *como sí*, de carácter más fantasmático, que tiene lugar en el contexto de estructuras geométrico-constructivas. Un

75. BRETT, 1986, p.124, cursivas mías.

sofisticado “bauhausexercise”, con notas surrealistas, en el que estas bases funcionarían como escenas comunes para una serie de variaciones en donde reencontramos materiales familiares y prosaicos en una condición enigmática. Los encontramos *fuera de su lugar habitual*.

Basándome tanto en mis impresiones como en los comentarios de Brett, me parece que, de algún modo, estos primeros *Bóviles privatizan* estructuras geométrico-constructivas que, en principio, en sus presupuestos, esperaríamos que fuesen neutras, impersonales y colectivistas. Creo que, con esto, Oiticica inscribió un domicilio social en estas formas. Y lo hizo no de un modo ostensivo y acusativo, sino de un modo reflexivo y enigmático, por medio de evocaciones sutiles. De pronto, como le sucede a Brett, estructuras geométrico-constructivas son sentidas como espacios íntimos, privados, familiares. Algo en estas formas combinadas recuerda o evoca espacios interiores de clase. No obstante, perfectamente podría tratarse de una mera asociación privada del receptor que no sería necesario o prudente discutir en público. Debe haber sido incómodo, especialmente para el grupo social que lideró el movimiento abstracto, que formas geométrico-constructivas heredadas de los 50, portadoras de presupuestos colectivistas y universalistas, comenzasen a apuntar hacia memorias privadas, a mobiliarios y objetos de interior. Como si, en cierto sentido, al dejar caer tales presupuestos modernos (y en el post-64 había razones de peso para que entrasen en profunda crisis), formas geométrico-constructivas pasasen a funcionar como gusto y estilo de clase. Tal vez el preciosismo y el carácter decorativo que muchos *Bóviles* ostentan, sin ninguna timidez, fuese una provocación sutil en esa línea.<sup>76</sup>

76. Roberto Schwarz [1970], refiriéndose a los destinos de la arquitectura de tendencia constructivista en el período post-64, elaboró un comentario que puede ayudar a entender el carácter de provocación que podría tener la *privatización* de estructuras geométrico-constructivas en *Bóviles*. En ambos casos lo que está en juego es interrogar, a mediados de los 60, la función transformada de formas constructivo-modernistas. Comenta Schwarz: “[d]urante os anos desenvolvimentistas, ligada a Brasília e às esperanças do socialismo, havia maturado a consciência do sentido coletivista da produção arquitetônica. Ora, para quem pensara na construção racional e barata, em grande escala no interior de um movimento de democratização nacional (...) o projeto para uma casa burguesa é inevitavelmente um anticlímax. Cortada a perspectiva política da arquitetura, restava entretanto a formação intelectual que ela dera aos arquitetos, que iriam torturar o espaço, sobrecarregar de intenções

En *Bólides*, la base geométrico-constructiva adquiere un carácter mediador: permite incorporar materiales rústicos del *afuera* a un espacio interno, es decir, a los diversos compartimentos y concavidades de las bases. Esto les dio una visibilidad y reflexividad pública a estos materiales que sus contextos cotidianos habituales probablemente no hubiesen activado.<sup>77</sup> Si encontrásemos telas rústicas y frágiles en el suelo de alguna calle urbana o suburbana, en caso de que consiguiesen llamar nuestra atención, es posible que los viésemos como trapos y deshechos. No obstante, erguidos y rodeando una botella experimental, como en *B17 Bólido Vidro 5*, o asomándose por el compartimento interior de una estructura geométrica rosa, como en *B10 Bólido Caixa 8*, aparecen de modo “enigmático”: provocan, seducen, sorprenden, insinúan.

Pero, asimismo, e insisto en que esto sería una línea de fuerza específica de la obra de Oiticica, estas bases geométrico-constructivas le permiten exhibir una dimensión privada de clase media: exponerla en el espacio de museos modernos (locales e internacionales) y de la Bienal. Pero también en el espacio popular de las favelas, en donde el artista solía situar y fotografiar sus *Bólides* mientras eran vistos desde otra perspectiva social; una perspectiva para la cual estos objetos también eran enigmáticos. Por ejemplo, *B09 Bólido Caixa 7* fue fotografiado en el Morro da Mangueira frente a la mirada reflexiva de uno de los vecinos, cuyo rostro se refleja en el espejo (Fig. 7).

Así, en *Bólides*, las estructuras geométrico-constructivas, supuestamente neutras, de estilo internacional, aparecían con una densidad simbólica sorprendente, que indicaba que una experiencia social brasilera ya se había sedimentado en ellas. Los *Bólides* se muestran

e experimentos as casinhas que os amigos recém-casados, com algum dinheiro, às vezes lhes encomendavam”. Otra vez, como anticipaban las formas de Dacosta de los 50, sobresaturación en zonas cerradas presionada por la dificultad de expandir hacia afuera principios geométrico-constructivos. Por último, Schwarz afirma que, “[e]ste esquema, aliás, com mil variações embora, pode-se generalizar para o período [1964-1969, JMC]” (SCHWARZ, 2008, p.93-94).

77. Bosi, refiriéndose a otros programas ambientales de Oiticica de la época, comenta: “ao utilizarem materiais e estruturas semelhantes aos encontrados nas casas de favela carioca, conferiam visibilidade às formas de construção pobre (os puxadinhos, tabiques, cortininhas de plásticos), que tendem a ser permeáveis, flexíveis e com menos separação relativamente ao espaço exterior” (BOSI, *op.cit.*, p.39).

capaces de portar, como si fuesen jeroglíficos sociales, mensajes enigmáticos que sondeaban escisiones brasileras, con una sutileza e intensidad que no he encontrado en obras del ciclo ortodoxo de la abstracción geométrica local [1950-1962]. Referidas a estos primeros *Bólides*, parecen particularmente pertinentes las frases con las que Schwarz abre su comentario del esquema tropicalista. Oiticica parece haber puesto a circular sus *Bólides* “como um segredo familiar trazido à rua, como uma traição de classe (...) uma espécie de delação amorosa, que traz aos olhos profanos de um público menos restrito arcanos familiares e de classe”.<sup>78</sup> En estos objetos-obra quedaba expuesto, para el/la receptor/a local e internacional, el secreto de una modernidad periférica en la que persistiría estructuralmente una condición artesanal. Asimismo, quedaba expuesto, sobre todo para el público local, el secreto del domicilio de clase de formas supuestamente neutras, universalistas, impersonales y colectivistas. Estos contenidos quedaban expuestos, para quien quisiese o pudiese verlos, pero no de modo ostensivo, sino como *algo que puede ser sentido y mantenido en secreto*.

\*\*\*

Detengámonos en cómo un crítico brasilerero, Mário Pedrosa, comentó en 1966 un conjunto de obras de Oiticica. Su clásico ensayo, “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica” [1966], parece escrito como respuesta a una serie de provocaciones que tocaban puntos sensibles del movimiento geométrico que el propio crítico había defendido y orientado en el país durante los 50. En primer lugar, Pedrosa llama nuestra atención a la extrema belleza de las obras de Oiticica: “[e]le quer tudo belo, impecavelmente puro e intratavelmente precioso”.<sup>79</sup> Al mismo tiempo percibe que esto sería, esencialmente, una provocación: “é um desafio inconsciente ao gosto refinado dos estetas”.<sup>80</sup> Al participar de un arte de la provocación, la belleza visual de estos objetos, muchas veces cercana a lo decorativo, pasaría a funcionar como anzuelo. Pedrosa entendió esta orientación básica, y

78. SCHWARZ, *op.cit.*, p.88.

79. PEDROSA, 2004b, p.356.

80. *Idem.*, *op.cit.*, p.357.

asoció estos proyectos de Oiticica al principal maestro modernista en el arte de traición de clase: “Baudelaire das *Flores do Mal* é talvez o padrinho longínquo”.<sup>81</sup>

Para Pedrosa, los *Bólides*, con sus variaciones aparentemente infinitas, activaban una “vivência estranha”: “tudo agora se passa no interior desses objetos, tocados de uma vivência estranha”.<sup>82</sup> En un pasaje del texto, el crítico presenta una fórmula densa y compleja para intentar clarificar aspectos de esta extraña experiencia estética. Merece ser interrogada con cuidado. Pedrosa refiere a “*um preciosismo decorativo ao mesmo tempo aristocrático e com algo de plebeu e de perverso*”.<sup>83</sup> En otra formulación cercana, el crítico nos dice que estos objetos transmiten “a mensagem de rigor, de luxo e exaltação”.<sup>84</sup> Una combinación sorprendente: ¿rigor de la abstracción geométrica junto a tono exaltado y a lujos? Completando esta serie de fórmulas interconectadas, Pedrosa comenta que al ver, en una misma mesa, “esse frasco [el “Homenagem a Mondrian”], em meio daquelas caixas, vidros, núcleos e capas” habría percibido “uma pretensão de luxo à Luis XV *num interior suburbano*”.<sup>85</sup> (Y aquí debemos entender “interior suburbano” no como espacio interior o privado, sino a la brasileira, como una zona semi-rural o alejada de la ciudad).<sup>86</sup>

¿Cómo entender que en los *Bólides* el retorno de lo artesanal, de telas rústicas y frágiles, hechas a veces con materiales tan pobres como las arpilleras, se muestre capaz de sugerir al mismo tiempo el extremo del lujo (“luxo à Luis XV) y el extremo de lo popular (lo “plebeyo”)? En la bibliografía crítica sobre el artista carioca me parece que ha sido más frecuente relacionar su incorporación de material

81. *Idem., op.cit.*, p.356. Para un estudio notable del modernismo de Baudelaire como traición de clase, ver OEHLER, D. *Quadros parisienses. Estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)*. [1979] São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

82. *Idem., op.cit.*, p.360.

83. *Idem., op.cit.*, p.357.

84. *Idem., op.cit.*, p.360.

85. *Idem., op.cit.*, p.359-60.

86. Al respecto, es importante indicar que, contrastando con el cosmopolitismo urbano del eje Río-São Paulo, el peso del espacio rural y semi-rural en el Brasil de los años 60 era aún enorme. Comenta Paulo Duarte: “Em 1960, o censo indica um país com a maioria de sua população residente em áreas rurais. Éramos 45% de residentes em áreas urbanas. Hoje [1998], somos cerca de 78% de residentes em cidades. Era um país diferente” (DUARTE, 1998, p.30).

rústico y artesanal al campo de lo popular y de lo semiurbano. Oitici-ca, alejándose de la idea de una modernidad de mano única, propia de las ideologías del constructivismo y del desarrollismo, pero continuando una cultura de vanguardia, recuperaría una materia o una dimensión local menos penetrada por la modernización, en donde residiría un fundamento para una crítica radical. A mi juicio, tal línea apunta en una dirección acertada. Pero creo, asimismo, que hay más niveles de sentido en juego en los *Bólides*. Y muchos de ellos son incómodos. Es por esto que me parece relevante insistir en que un crítico de la sensibilidad estética y social de Pedrosa haya percibido de modo claro, e insistente, una tensión interna y una ambigüedad social en el modo en que lo artesanal, o una *condición neoartesanal*, retornaba en Oitici-ca, después de la abstracción geométrica. En la línea de comentario de Pedrosa no resulta evidente que el retorno del material artesanal deba ser conectado unilateralmente al campo popular. Más bien, de su texto se sigue que el material artesanal se muestra capaz de pasar entre los extremos del lujo aristocrático y de lo plebeyo. Y, adicionalmente, percibe que en esto habría cierto gesto perverso. ¿De quién?

\*\*\*

Buscando variaciones menos secretas, tal vez más alejadas del gesto perverso sugerido por Pedrosa, volvamos sobre las singularidades que destacan a *B17 Bólido Vidro 5* dentro del conjunto inicial de *Bólides*. Como he mencionado, aquí las telas rústicas no funcionan como un breve adorno ni como seducción hacia compartimentos interiores. *Bólido Vidro 5* no es menos atractivo a la vista que los demás. No obstante, me parece que seduce menos – no parece invitarnos a descubrir secretos interiores – y proyecta más, como si la invitación fuese hacia el exterior.<sup>87</sup> Las telas parecen brotar desde la botella

87. Diferentes críticos y artistas, como Rodrigo Naves, Nuno Ramos y, más recientemente, Guilherme Wisnick, han propuesto que la obra de Oitici-ca, pese a haberse orientado de modo programático hacia el afuera cotidiano, conservaría una tendencia a replegarse hacia espacios íntimos y privados. En tal sentido, la tendencia decididamente centrífuga de *Bólido Vidro 5* destacaría incluso cuando comparada a los proyectos ambientales en que el artista habría desembarcado de modo más ostensivo en el espacio cotidiano. Cf. NAVES, 2011,

sin sugerir un retorno hacia el interior. El propio carácter translúcido y líquido de la botella excluye tal posibilidad. Presentan una expansión confiada, abierta, propia de un manejo informalista. Este manejo no me parece ostentoso ni espectacular. La humildad y rusticidad de los materiales no les permite imponerse; conservan una delicadeza y una fragilidad que evita que su tendencia expansiva sea interpretada como monumental.

Entrevistado por el cineasta Ivan Cardoso, Oiticica ofreció en 1978 el siguiente comentario sobre este *Bólido*:

É uma homenagem a Mondrian, porque eu uso as três cores primárias, mas de uma maneira totalmente diferente de Mondrian: isto é, amarelo, azul e vermelho; na realidade a água é amarela, a tela azul você pode manipular por cima do vidro com água amarela, ela na realidade tem assim uma monumentalidade horizontal-vertical e ao mesmo tempo não horizontal-vertical que é muito mondrianesca<sup>88</sup>

El título elegido por el artista activa preguntas relevantes. Quien manipule este objeto, levantando las telas rústicas, que parecen informes en su estado de reposo, podrá distinguir mejor los elementos de la obra, los colores básicos, sus impulsos expansivos; percibirá que un orden, a la vez geométrico-constructivo y constructivo-artesanal, puede ser activado en cualquier momento a partir de estos materiales rústicos en estado de reposo o distensión. Un estado distendido que no era la regla en la producción neorrealista de la época, caracterizada más bien por formas tensas y por un tono agresivo.<sup>89</sup> Este *Bólido* presenta la característica atípica de mostrar la posibilidad de un pasaje reversible y sin violencias desde lo artesanal a lo geométrico-constructivo y viceversa.

La confianza que esta obra expresa respecto a las posibilidades de expansión de potencias constructivistas hacia la vida cotidiana local

p.248-51; RAMOS, N. “À espera de um sol interno (Hélio Oiticica)”. In: *Ensaio geral. Projetos, roteiros, ensaios, memória*. São Paulo: Editora Globo S.A., 2007, p.124-25; WISNIK, G. “Dentro do labirinto: Hélio Oiticica e o desafio do ‘público’”. In: *Ars*. Vol.15, nº30, 2017, p.95-110.

88. OITICICA, 2008, p.36.

89. Al respecto, Arantes recupera definiciones de Sérgio Ferro de 1965, según las cuales la posición fundamental del neorrealismo brasileiro, o *Nova Objetividade*, era una “posição agressiva” (ARANTES, *op.cit.*, p.5).

parece a la par con las de Mondrian respecto a la vida cotidiana del centro. Pero aquí “voluntad constructiva” ha adquirido una forma muy diversa. Sin embargo, todos los principios del maestro de la abstracción geométrica parecen haber sido incorporados: colores primarios, materiales mínimos, ritmos básicos, movimiento, organicidad y expansividad hacia la vida cotidiana. Han sido incorporados y adaptados, a mi juicio de modo fascinante, a un contexto social muy diferente. El título, “Homenagem a Mondrian”, antes que una ironía, parece más bien una provocación altiva de un artista que tiene convicción de estar expandiendo un programa común, propio de una cultura de vanguardia, en un contexto difícil y desigual. Este *Bólido* parece decir, es así como podríamos visualizar un impulso geométrico-constructivo expansivo en contexto brasileiro (y en otros semejantes); y, visualizado de este modo, dejaría de ser necesario mantener el tipo de dudas expansivas expresadas en las telas de Dacosta de mediados de los 50. Ya no sería necesario concentrar reactivamente las potencias constructivas en una zona central hipersaturada que, a la larga, termina desbalanceando y escindiendo la forma general, el conjunto más amplio, la totalidad.

Siguiendo esta línea de interpretación resulta interesante recuperar la descripción de *Bólido Vidro 5* realizada por Pedrosa en 1966:

De uma garrafa de forma caprichosa, como uma licoreira, cheia de um líquido verde translúcido, saem pela boca do gargalo, como flores artificiais, *telas luxuriantes* porosas, amarelas, verdes de um preciosismo absurdo. É um desafio inconsciente ao gosto refinado dos estetas. A esse vaso decorativo, insólito, chamou de *Homenagem a Mondrian*, um de seus deuses<sup>90</sup>

Ni en los comentarios de Oiticica, ni en la fotografía y descripción de la obra ofrecida por el Museo Tate de Londres, en donde actualmente se encuentra la obra, he encontrado referencia alguna a telas de color verde ni a un líquido verde. Pero el objeto descrito por Pedrosa es decididamente *verdeamarelo*. Descartando cualquier daltonismo, no parece del todo descabellado imaginar que Oiticica, en la exhibición de mediados de los 60 comentada por Pedrosa, realizada en un clima cultural marcado por la exigencia de un compromiso de los artistas e intelectuales con la realidad nacional (y regional), haya

90. PEDROSA, *op.cit.*, p.357.



alterado el color de las telas y/o del líquido de la botella para activar una recepción alegórica en llave nacional.<sup>91</sup>

Al respecto, podemos retomar el esquema tropicalista de Schwarz: “o efeito básico do Tropicalismo está justamente na submissão de anacronismos desse tipo [p.ej. la materia rústica y artesanal de los *Bólides*, JMC], grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil”.<sup>92</sup> ¿Aplicaría aquí este esquema mínimo? No del todo. Pues, aun en caso de funcionar como emblema nacional, combinando principios modernos y materiales rústicos que no esperaríamos encontrar en una misma forma, el efecto no parece apuntar en dirección a la idea de disparate o absurdo. Los materiales rústicos no han sido sometidos y expuestos a ninguna luz blanca “ultramoderna” que pudiese violentarlos.<sup>93</sup> Al contrario, en “Homenagem a Mondrian” notamos una incorporación reflexiva de principios básicos de la abstracción geométrica al contexto local. En este *Bólido* en particular noto una orientación hacia la síntesis y hacia la organicidad en una estructura compuesta por principios y materiales heterogéneos.

En *Bólido Vidro 5*, a mi juicio una de las obras maestras derivadas de la abstracción geométrica brasilera, y una obra maestra de lo que aquí hemos llamado abstracción expandida, encontramos el tipo de “inflexões radicais” y difíciles que, según Rodrigo Naves, la abstracción geométrica de origen europeo sufría al ser procesada en contexto local.<sup>94</sup> En una línea similar, refiriéndose a los programas de Oitica de mediados de los 60, comenta Viviana Bosi:

91. De todos modos, si observamos con cuidado las primeras fotografías de la obra (Fig.6), podemos notar que, aunque el líquido es claramente amarillo (y no verde, como describió Pedrosa), una de las telas mayores que sale de la botella tiene un color entre azulino y verdoso. No parece difícil que una obra como esta haya podido activar cierta recepción “verdeamarela” a mediados de los 60.

92. SCHWARZ, *op.cit.*, p.87.

93. Lo que no significa que en otros *Bólides* no encontremos una convergencia más disonante o estridente entre los polos de modernidad y artesanía. Al respecto, recupero la siguiente descripción de Pedrosa de un *Bólido Caixa*, una que podría ser incluida sin modificaciones en el esquema schwarziano: “Uma das caixas, das mais surpreendentes e belas, o interior cheio de circunvoluções irisadas (telas), é iluminada à luz néon” (Pedrosa, *op.cit.*, p.360).

94. NAVES, 2007c, p.122. Cita expandida: “No Brasil, algumas vicissitudes contribuíram para inflexões radicais desses procedimentos (...) a pouca

Parece, paradoxalmente, uma adaptação deslocada dos ideais construtivistas (por exemplo, de Mondrian), que sugeria no seu horizonte o fim da arte quando esta se estendesse e se confundisse com o próprio mundo. Sem fazer apologia da miséria e sem discurso folclorizante, Oiticica absorve aspetos estruturais da vida popular do Rio de Janeiro em seu trabalho, projetando-os como contribuição para uma utopia que desmistificasse o caminho de mão única da modernização imposta pelo capital.<sup>95</sup>

Volviendo a la descripción de Pedrosa, resulta interesante que haya descrito el *Bólide Vidro 5* como “vaso decorativo” y como “licoreira”, pues reafirma la hipótesis de una privatización de formas y convenciones geométrico-constructivas. Sin embargo, a diferencia de otros *Bóldes* de la serie inicial, en “Homenagem a Mondrian” la privatización e inscripción de domicilio social en formas geométrico-constructivas me parece menos marcada. No parece delatar ni revelar secretos incómodos. Todo parece estar altivamente afuera. *Bólide Vidro 5* parece adaptarse a la perfección a todo tipo de contextos: puede hacer su aparición en un museo de arte moderno, en un “salón Luis XV”, en un espacio semi-rural, o puede ser situado como una figura antropomórfica que sirve de compañero de baile al “mosquito da Mangueira” en un espacio urbano y moderno (Fig. 11 y 12). *Bólide Vidro 5* parece responder con excepcional desenvoltura, informalismo y confianza al conjunto heterogéneo de miradas y perspectivas sociales (y artísticas) del Brasil de los años 60. Responde a la consistencia integral de la abstracción-geométrica de Mondrian, al gusto refinado de los estetas, a la búsqueda del toque exotista de críticos extranjeros, al gusto elitista por “luxos aristocráticos”, al compromiso con la realidad nacional precaria que exigía la crítica comprometida de los 60, a la curiosidad y al sentido lúdico de los niños. Visto como figura antropomórfica, este *Bólide* parece un maestro brasileño en el arte de los pasajes.

institucionalidade de nossa vida social paradoxalmente ajudaram a revelar os excessos de civilidade e a pouca materialidade e pertinência daqueles raciocínios. Para nós, as formas artísticas deveriam abrir mão de uma complexidade exagerada em proveito de *experiências* mais ricas e inesperadas. Linearmente, não tínhamos futuro. Ou então dependeríamos de uma racionalidade onipotente que, futilmente, prescindiria dos nossos dilemas”

95. BOSI, *op.cit.*, p.39-40.

No obstante, ¿sería posible, o estéticamente convincente, sostener este tipo de propuestas, a la vez desiguales y orgánicas, durante la década que siguió a 1964, cuando el proyecto colectivo de modernización integradora y democrática que había servido de fundamento al programa de la abstracción geométrica se desintegraba? El horizonte de convergencia de clases y perspectivas que parece sedimentado en *Bólido Vidro 5* aún parece alimentarse de ese pacto social. No obstante, como sugieren las páginas de Schwarz que comentamos al inicio de este capítulo, la regla del post-64 habría sido, más bien, ensayar modos más inorgánicos y agresivos de la combinación entre hipermodernidad y atraso. La propia serie *Bólidos*, que procesa básicamente una dialéctica entre abstracción geométrico-constructiva y condición artesanal, presenta varios ejemplos de tales modos más inorgánicos de combinación, con énfasis en la provocación, en la seducción y en la exhibición pública de aspectos incómodos del inconsciente social. En tal sentido, y situándolo en la década que siguió a 1964, *Bólido Vidro 5* sería antes una excepción que la regla. Un punto alto y reflexivo de una voluntad constructiva general, con carácter integrador, que provenía de los 50. Un ensayo que apuntaba en dirección a una modernidad más orgánica, confiada y expansiva, pero que, en 1965, iba a contramano del proceso social efectivo.

## Capítulo 6

### Una nueva prosa

#### 6.1. El Libro de Haroldo de Campos

Este es nuestro primer capítulo sobre Galáxias de Haroldo de Campos. Lo dedicaremos a presentar las líneas y principios generales de un proyecto artístico en prosa que, durante los años 60, funcionó como un *work in progress*. Intentaremos definir, paso por paso, una estrategia para aproximarnos a una obra cuya recepción crítica ha mostrado ser particularmente difícil, tanto en lo que refiere a la lectura de sus textos como a la comprensión del proyecto general. Creemos que el esfuerzo de definir y presentar las coordenadas histórico-artísticas a las que Galáxias habría respondido como proyecto literario puede contribuir a reabrir una discusión respecto a qué modos resultarían más afinados (y cuáles menos) para aproximarse a una obra como esta. En las páginas que siguen, intentaremos argumentar que, para abrir una nueva vía dentro de la fortuna crítica de Galáxias, una que consideramos particularmente afinada y productiva para su recepción crítica, la clave estaría en prestar mayor atención al proyecto original de Haroldo de Campos, que surge en torno a 1964. Dedicaremos este capítulo a definir, en base a este proyecto, cierto ángulo de aproximación a la obra. Una vez definido, en el próximo capítulo presentaremos una crítica detenida de algunos textos de la obra, fundamentada en tal aproximación. Sintetizando y simplificando, podemos anticipar que este capítulo tratará sobre problemas de concepción artística, y el capítulo siguiente, sobre problemas de realización.

Iniciemos nuestra discusión refiriendo al intrincado historial de publicaciones de *Galáxias*. Haroldo de Campos publicó los primeros 13 textos de la obra en *Invenção* N°4 [1964], la principal revista asociada a la poesía concreta durante los 60. En la misma *Invenção*, N°5 [1967], presentó una segunda muestra de 12 textos. Este fue el último número publicado por el concretismo literario como movimiento, número que ha sido entendido, por críticos como Nuernberger, como marco de su disolución.<sup>1</sup> Es relevante destacar, entonces, como

1. Cf. NUERNBERGER, *op.cit.*, p.60-1; p.65.

primer punto programático, que 25 textos de *Galáxias*, la mitad del conjunto definitivo, fueron publicados aún dentro del programa y dentro de un medio oficial de la poesía concreta.

A fines de los 60 e inicios de los 70, Haroldo publicaría textos inéditos del proyecto, de modo intermitente y asistemático, en diferentes revistas nacionales e internacionales. Sobre las primeras, el autor señaló lo siguiente: “fragmentos avulsos apareceram, aqui e ali, em suplementos literários e em publicações como *flor do mal*, *navilouca*, *poem*, *código*, *qorpo estranho*, que desenham a ‘marginália’ dos anos 70”.<sup>2</sup> Entendemos que esta habría sido la fase más subterránea de *Galáxias*, una que, tomando mayor distancia del concretismo ortodoxo, puede ser vinculada al movimiento contracultural brasileiro.

Tal fase llegó a su término en 1976, cuando una versión avanzada del proyecto (un conjunto de 43 textos) apareció en *Xadrez de Estrelas. Percurso textual. 1949-1974* [1976], bajo el título de “livro de ensaios – galáxias”. Este libro fue la primera antología de Haroldo de Campos. Fue, asimismo, el primer libro que reunía la producción literaria de un poeta concreto en ser lanzado por una editorial de mayor circulación.<sup>3</sup> Tras esta publicación, *Galáxias* alcanzó un nivel de visibilidad, nacional e internacional, que nunca tuvo durante el período en que se mantuvo como *work in progress*. Por último, con la 1ª edición definitiva de la obra, publicada en 1984, nuestro autor dio por concluido un largo trayecto iniciado a fines de 1963, habiendo completado un total de 50 textos.

Si bien el conjunto definitivo fue publicado en 1984, los textos que lo componen fueron escritos entre 1963 y 1976. Y la gran mayoría de

2. CAMPOS, 1984, s.p. Fue principalmente a partir de estas revistas que artistas como Hélio Oiticica, Wally Salomão, Julio Bressane, Paulo Leminski y Caetano Veloso pudieron familiarizarse con el *work in progress* de Haroldo de Campos. Para quienes ya lo conocían, como Leminski, tales revistas fueron un medio para mantener contacto con el proyecto. Por lo general, esta nueva generación recibió con simpatía, muchas veces con admiración, la nueva prosa del escritor paulista.
3. Nuernberger se ha referido a *Xadrez de estrelas* como “o primeiro livro de poemas concretos publicado por uma editora de grande circulação (...) ampliava a sua circulação pelo país (até então, os poemas eram publicados em revistas ou edições autofinanciadas) e, ao mesmo tempo, consolidava a obra individual do poeta Haroldo de Campos” (NUERNBERGER, *op.cit.*, p.93-94).

ellos, 45 de 50 (!), entre 1963 y 1970. Retomando la discusión del capítulo anterior, nos parece de la mayor importancia notar que el período de escritura de la obra coincide, en buena medida, con la fase más activa de la *Nova Objetividade*. De hecho, para leer *Galáxias* nuestra estrategia más básica consistirá en reconducir este proyecto literario a los debates críticos, tendencias artísticas y al contexto histórico del período en que fue concebido y en el que fue, mayoritariamente, escrito: la década de 1960. Esta define, a nuestro juicio, el contexto a partir del cual las principales líneas del proyecto original, así como los principales cambios de estrategia a lo largo de su trayecto, alcanzarían mayor inteligibilidad.

En mi lectura de esta obra como *work in progress* de los 60, ha resultado orientador dividirla en dos series mayores, cada una compuesta por 25 textos. La primera incluye los 25 textos publicados en *Invenção* N°4 y N°5. Basándonos tanto en el momento artístico definido por la *Nova Objetividade*, como en las propias posiciones de nuestro autor durante el período, los llamaremos *textos neorrealistas* [1963-1966]. La segunda serie incluye los últimos 25 textos de la obra. Llamaremos a esta serie, que permaneció por casi una década en condición subterránea, los *textos tardíos* [1966-1976]. En esta última serie, considero que la orientación neorrealista hacia el afuera, hacia la vida cotidiana, *aunque nunca abandonada del todo*, comenzará a ser revisada por el autor, acabando en una inflexión mayor respecto al proyecto original.<sup>4</sup>

\*\*\*

Para quien conozca apenas la edición de 1984, o las ediciones posteriores (todas basadas en ella), la relación de esta obra con las tendencias neofigurativas y neorrealistas de los 60 tal vez no resulte evidente. Captar el peso de esta conexión no resulta fácil, entre otras cosas, porque el autor excluyó de la edición de 1984 un documento clave del proyecto original: un breve texto titulado “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa”. Este fue publicado en 1964, en la revista *Invenção* N°4, junto a los primeros 13 textos de *Galáxias*. Se trata de un párrafo único en el que fueron definidas las principales líneas del proyecto

4. Cf. Capítulo 7, secciones 7.6., 7.7. y 7.8.

de una “nova prosa”. Para nosotros resulta fundamental recuperar esta primera pieza en su versión integral. Recomendamos leerla con atención, pues volveremos varias veces sobre sus formulaciones.

prever um livro. de cem páginas. ou cerca de. não mais. a primeira e a última fixas: formantes. as demais soltas e permutáveis. a primeira e a última falando sobre o escrever: o começo e o fim do. o fimcomeço do. portanto não começando nem terminando. ambas impressas em itálico: assim individuadas como formantes. as demais em composição normal. tudo caixa baixa. tudo anônimo. e personalíssimo. reversíveis. substituíveis. intercambiáveis. cerca de trinta e cinco linhas cada.<sup>5</sup> composição corrida: não cortar palavras. não pontuar. o fluxo dos signos. em todas as páginas um elemento constante: a viagem ou o livro. ou a viagemlivro. ou o livroviagem. unidade na variedade. variedade na unidade. as coisas como se passam no olho e no ouvido. na mente. presenças em presença: presentes. presente. criticadas se criticando. o fato e o ficto. sem diferença. o que foi o que podia ser. o que é. monólogo exterior. sem psicologia. coisas, gentes, visões. contextos. conexos. sem princípioemiofim. sem fabulação. linguagem na sua materialidade. a idéia do texto. concreções. o trivial o não trivial o raro o reles. todos os materiais. não hierarquizados. ou uma nova fabulação. um novo realismo. *clivagem*: mente artesanal de Guimarães Rosa e mente industrial de Oswald. e para frente. galáxias. / tout au monde existe pour aboutir à un livre mallarmé.<sup>6</sup>

Con este párrafo, el autor anunció el proyecto de una nueva prosa en la que convergerían un conjunto sorprendente de impulsos paradójicos. Como en la “representación sin hogar” de Greenberg, se insiste de modo voluntario y reflexivo en impulsos que se interfieren. En 1964 Haroldo de Campos no se proponía resolver estas tensiones, sino más bien *sostenerlas*. Sostenerlas tanto al interior de cada texto, como en el tiempo, pues anunciaba un proyecto de duración indeterminada, que acabaría al completar “cerca de” 100 textos. Pese al tono asertivo y drástico de “dois dedos de prosa”, la convergencia programática de principios contradictorios no tiene precedentes en

5. Resulta curioso que Haroldo de Campos, un autor tan atento a detalles y números, haya indicado que los textos de *Galáxias* tendrían cerca de 35 líneas. Ninguno de los textos publicados en *Invenção* N°4 tiene menos de 40 líneas. En la obra definitiva el rango va entre 41 líneas y 46.
6. CAMPOS, 1964, p.112.

los textos teóricos y manifiestos del concretismo poético. Pues, aunque muchas veces no lo confirmase en la práctica, en lo que refería a programas explícitos, la poesía concreta de los 50 aspiraba a lo que Schwarz llamó “consistencia interna” o “consistencia integral”.<sup>7</sup> Este programa de 1964, al contrario, proponía una colisión sistemática y serial de impulsos de difícil coexistencia, aparentemente antagónicos.

Destaquemos algunos de ellos: el autor anuncia la renovación de un modo literario de carácter continuo y secuencial, la prosa, pero en una versión que sería “sem princípiomeiofim”. Como en la abstracción artística, la escritura se volvería sobre el propio medio o soporte (“linguagem na sua materialidade”), pero, al mismo tiempo, presentaría “as coisas como se passam no olho e no ouvido. na mente. presenças em presença: presentes.” Es decir, pese a la insistencia abstracta en el propio medio, las cosas aparecerían ante el/la lector/a en el mejor estilo ilusionista, como si el soporte fuese transparente. Por otra parte, nos dice que esta prosa será “sem fabulação”, para en seguida corregirse, anunciando la posibilidad de “uma nova fabulação. *um novo realismo*”. En lo que refiere al problema de la persona, un punto polémico y delicado para la abstracción geométrica brasileira, el autor afirma que, en *Galáxias*, todo sería “anónimo” (como en la poesía concreta), y, sin embargo, “personalíssimo”. Además, sería “personalíssimo” pero “sem psicologia”.<sup>8</sup>

Por último, a modo de cierre, Haroldo de Campos anuncia una tensión de base que, a nuestro juicio, funcionará como columna vertebral de su nueva prosa; su línea más tensa, astuta y difícil de interpretar. Dice el autor: “clivagem: mente artesanal de guimarães rosa e mente industrial de oswald. e para frente. galáxias”. Con esta consigna, y con un singular epígrafe de Mallarmé, que comentaremos más adelante, el autor iniciaba sus *Galáxias*. Al respecto, resulta notable que, en torno a 1964, tanto Haroldo de Campos como Hélio Oiticica (con sus *Bólides*) hayan concebido programas en serie, orientados hacia el afuera, con eje en una dialéctica entre factura geométrico-constructiva y condición artesanal. El escritor paulista lo presentó como un objetivo programático explícito, especificando que trabajaría esta dialéctica en una modalidad inorgánica, es decir, como “clivagem”. Su proyecto en prosa, de carácter serial, se proponía ensayar una

7. Cf. Capítulo 5, sección 5.1.

8. Comentaremos esta formulación paradójica en el Capítulo 7, sección 7.3.



convergencia *sistemática, pero inorgánica*, entre “mente industrial” y “mente artesanal”.<sup>9</sup>

\*\*\*

Refirámonos a la estructura de la obra. Para definir nuestra aproximación a ella hemos considerado tanto aspectos del proyecto de 1964 como algunas de las alteraciones introducidas en 1984. En la 1ª edición de *Galáxias* [1984] cada texto puede ser leído de modo autónomo y, a la vez, como pieza de un conjunto serial definido por un programa común. Los textos presentan una extensión homogénea que nunca excede el espacio de una página: el texto más breve tiene 41 líneas, el más extenso 46. En total son 50 hojas no numeradas de 31,4 x 23 cm. Estas dimensiones, más propias a las de un libro de arte que a las de un libro de prosa, enfatizan el carácter visual del soporte. Las hojas parecen planos, superficies que sirven de marco y límite a la prosa, funcionando como unidad básica y homogénea para una composición en serie.<sup>10</sup>

Para leer estos planos en prosa proponemos un modo de identificar y singularizar cada texto, sin perder de vista su carácter serial, que, al contrario, exige mantener cierta noción de homogeneidad y equivalencia. En primer lugar, siguiendo “dois dedos de prosa...”, llamaremos Formante 1 y Formante 2 a los textos que inician y cierran la obra, distinguiéndolos del resto. Su lugar en el conjunto fue concebido originalmente como “fijo”, y el autor los diferenció por el uso de itálicos.<sup>11</sup> En lo que refiere a los 48 textos restantes, que en 1964 fueron definidos como “suelos” y “permutables”, los llamaremos *textos comunes*, enumerándolos según su orden de aparición en

9. Comentaremos este “clivaje” programático entre mente artesanal y mente industrial con detención en el Capítulo 7.
10. El proyecto gráfico de la 1ª edición estuvo a cargo del artista plástico Frederico Nasser. Cf. CAMPOS, 2013a, p.274. Dentro de nuestra propuesta de aproximar *Galáxias* a la *Nova Objetividade*, es interesante indicar que, durante los 60, Nasser estuvo vinculado al movimiento neorrealista liderado por Wesley Duke Lee en São Paulo (conocido como grupo Rex), incluido por Oiticica en “Esquema geral da Nova Objetividade”.
11. Cf. CAMPOS, 1964, p.112.

el conjunto total: comenzando por el texto 2, que sigue al Formante 1, hasta el texto 49, que antecede al Formante 2.<sup>12</sup>

En la edición de 1984 la idea de permutabilidad o intercambiabilidad estricta de los textos comunes fue parcialmente negada. En primer lugar, al ser publicado como libro costurado, los diferentes textos aparecieron en un orden secuencial fijo. Adicionalmente, el autor incluyó, en las páginas finales del libro, un índice con la fecha de composición de cada texto: registra siempre el mes y el año, y, en la mayoría de los casos, el día de escritura. Aunque las páginas no estén numeradas, el/la lector/a notará que el orden de aparición de los textos coincide exactamente con el orden cronológico de la composición. La secuencialidad no corresponde a ningún principio formal interno a la obra (p.ej. secuencialidad narrativa o asunto), ni tampoco, como imaginó en 1964, a un principio de permutabilidad o distribución aleatoria. Responde a una lógica de carácter documental que inscribe, como índice o registro, el orden cronológico real del proceso de producción.

Consideramos que la inclusión de este índice documental en el libro definitivo es una de las alteraciones al proyecto original que ha resultado más interesante y decisiva en lo que refiere a la recepción de la obra. Su efecto más relevante, a nuestro juicio, ha sido el de enfatizar la inscripción histórica de cada uno de los textos, marcando así tanto la enunciación como la propia materia trabajada. Asimismo, ha fundamentado la idea de un largo trayecto de escritura, que va de 1963 a 1976, activando en el/la lector/a preguntas respecto a posibles cambios de énfasis, estrategias, principios y orientaciones. Al respecto, resulta de interés que, entre 1967 y 1976, el autor haya

12. En 1984, siguiendo las convenciones de la tradición lírica, el autor prefirió identificar los textos de *Galáxias* a partir de su primera frase, tal como se suele identificar poemas sin título a partir de su primer verso. A nuestro juicio, la enumeración indica mejor el carácter común y serial de los textos. Los identifica en la serie sin individualizarlos excesivamente, ni inscribirlos *a priori* en la tradición de la poesía. Dentro de la fortuna crítica de *Galáxias*, el único autor que ha optado por numerar los textos, en el mismo orden que aquí proponemos, ha sido Luiz Costa Lima. Cf. COSTA LIMA, L. "Capítulo VI: Arabescos de um arabista: *Galáxias* de Haroldo de Campos. In: *A Aguarrás do Tempo. Estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. No parece ser una casualidad que este crítico sea, asimismo, quien más ha insistido en el problema de la prosa y de lo prosaico en la obra. Al respecto, ver más adelante, en este mismo capítulo.

mantenido “livro de ensaios” como subtítulo de *Galáxias*.<sup>13</sup> En nuestra lectura del proyecto como *work in progress*, cada texto cuenta como un *ensayo* dentro de un programa serial que, a lo largo de los 60, buscó formas viables para una nueva prosa. Para mantener este sentido de ensayo y error, al interior de un trayecto serial, nos ha parecido relevante indicar el orden de cada texto común, identificándolo por su número de producción, y, añadiendo, en cada caso, el año en que fue escrito (p.ej. texto 18 [1965]; texto 24 [1966]; texto 35 [1968]). En el próximo capítulo intentaremos mostrar que, para el autor, no fue lo mismo ensayar una nueva prosa en 1965 y en 1966, que ensayarla en 1968. Veremos que las estrategias y orientaciones básicas del trayecto sufrieron modificaciones sustantivas durante los primeros cinco años de este *work in progress*.

\*\*\*

Cerremos esta introducción básica al proyecto inicial de *Galáxias* comentando con detención la fórmula de Stéphane Mallarmé que le sirvió de primer epígrafe: “todo en el mundo existe para acabar en un libro” [*tout au monde existe pour aboutir à un livre*]. Como primera aproximación, notemos que se trata de una fórmula decididamente prosaica, expresando una orientación básica hacia el afuera, hacia un encuentro masivo con la contingencia cotidiana. No obstante, este epígrafe no proviene de Joyce, ni de Balzac ni de Rabelais. Proviene de un poeta considerado el principal emblema de la poesía pura. O bien, en los términos desencantados de nuestro estudio, un emblema de la abstracción *literaria*. Viniendo de quien venía, tal fórmula era un modelo particularmente afinado para orientar la aventura de un escritor de sensibilidades abstractas que, a mediados de los 60, había decidido reorientar su actividad literaria hacia la vida cotidiana.

Al respecto, hay varios puntos a considerar. En primer lugar, este epígrafe indica que la elección de Haroldo de Campos por la prosa literaria, el principal modo artístico de lo prosaico, respondía a cuestiones básicas de contenido del proyecto: la materia de *Galáxias* provendría, principalmente, de la vida cotidiana. En “dois dedos de

13. Tal subtítulo aparece por primera vez en *Invenção* N°5 y, por última vez, en el conjunto publicado en *Xadrez de estrelas* [1976].

prosa...”, nuestro autor confirma esta orientación al definir su nueva prosa en términos de un posible “novo realismo”. Tal como otros artistas de la *Nova Objetividade*, pretendía ensayar una “volta ao mundo” después de la abstracción. Pero, inspirado en la fórmula de Mallarmé, seguiría una dirección que no coincidía exactamente con el programa de Oiticica de 1967. El movimiento de *Galáxias* seguiría una parábola amplia y ambiciosa: desde el soporte literario, pasando por el afuera prosaico, y de vuelta al soporte. No apuntaba, como el artista carioca, a un desembarque en la vida cotidiana, sino más bien a la incorporación masiva de su material dentro del soporte literario: “todo en el mundo existe *para* acabar en un libro”.<sup>14</sup>

El epígrafe de “dois de dedos de prosa...” fue tomado del ambicioso proyecto de Mallarmé conocido como *Le Livre*. Pese a que quedó inconcluso, sus notas y planes fueron publicados en 1957 por Jacques Scherer.<sup>15</sup> A fines de los 50 e inicios de los 60, sirvieron de estímulo a debates y proyectos artísticos que surgieron en el momento de crisis del modernismo tardío.<sup>16</sup> Fredric Jameson, en *Una modernidad*

14. Si nuestra propuesta de leer *Galáxias* como un proyecto que participó, a su modo, de la *Nova Objetividade*, fuese pertinente, esta obra mostraría que no todos los caminos fueron idénticos. Al mantenerse apegado a sus planos, y al medio literario, Haroldo de Campos habría seguido lo que llamamos, en el Capítulo 5, segunda vía de la abstracción expandida, una que procesó la reorientación hacia el afuera conservando la noción de soporte específico y la noción de marco (en este caso, los límites estrictos de cada plano en prosa), apostando por la recuperación y renovación de procedimientos figurativos.
15. Cf. SCHERER, J. *Le “Livre” de Mallarmé: premières recherches sur des documents inédits*. Paris: Gallimard, 1957. Esta edición puede ser consultada en el Acervo Haroldo de Campos en Casa das Rosas. Para un comentario de nuestro autor sobre *Le Livre*, a pocos meses de iniciar su proyecto *Galáxias*, ver CAMPOS, 2010, p.17-19.
16. Ver, por ejemplo, el notable comentario de Umberto Eco sobre *Le Livre*, en su clásico ensayo “A poética da obra aberta” [1958] In: ECO, U. *Obra Aberta. Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013, especialmente p.52-54. Recupero el siguiente pasaje, en donde el crítico italiano cuestiona las ambiciones simbólicas del proyecto prosaico de Mallarmé: “trata-se do *Livre* de Mallarmé, a obra colossal e total, a Obra por excelência que, para o poeta, devia constituir não somente o objetivo último de sua própria atividade, mas o próprio objetivo do mundo (*Le monde existe pour aboutir à un livre*) (...) A utópica façanha de Mallarmé, complicada por aspirações e ingenuidades verdadeiramente desconcertantes, não foi levada a cabo; e não sabemos se, uma vez acabada, a experiência seria válida, ou se

*singular*, rescató precisamente la fórmula que estamos comentando como modelo y precedente para entender los límites de las doctrinas de la autonomía defendidas durante el post-45. Resulta sintomático que un artista como Mallarmé, emblema de la poesía pura, o de la abstracción literaria, haya decidido reorientar su práctica hacia un encuentro masivo con las contingencias del afuera:

“Todo en el mundo existe”, dijo célebremente Mallarmé, “para acabar en un Libro”; *y es seguro que la experiencia de la contingencia del modernismo tardío puede comenzar a construir su genealogía aquí* (...) La contingencia tardomodernista sería entonces precisamente este proceso dialéctico y constituye la experiencia *de la falencia de la autonomía de ir hasta el fondo y completar su programa estético*.<sup>17</sup>

Esta fórmula o consigna, con sus tonos excesivos, podría ser interpretada, a la Jameson, como expresión emblemática de la falencia de las doctrinas de la autonomía y de la idea de un trayecto de mano única hacia la abstracción artística. No sería posible, como afirma el crítico estadounidense, “ir hasta el fondo” con tal programa estético. No fue posible para el esteticismo de finales del siglo XIX ni fue posible para el modernismo tardío del post-45. Ambos acabaron invirtiendo, espectacularmente, su orientación. Estaríamos, por lo tanto, frente a los límites de una doctrina de la autonomía del arte moderno. *Le Livre*, como respuesta sintomática, desmesurada, a tales límites y rigideces, serviría, asimismo, de precedente y posible modelo para aquellos artistas que, habiéndose formado en el movimiento abstracto de los 50, pretendieron reorientar su práctica hacia el afuera durante los 60, con un intenso sentido de aventura. No para todos, claro. Restringiéndonos a nuestro estudio, ni Oiticica ni

revelaria uma equívoca encarnação mística e esotérica de uma sensibilidade decadente ao fim de sua parábola. Inclínamo-nos pela segunda hipótese, mas certamente é interessante encontrar, ao alvorecer de nossa época, tão vigorosa sugestão de *obra em movimento*, sinal de que certas necessidades pairam no ar” (ECO, *op.cit.*, p.52; p.54).

17. JAMESON, *op.cit.*, p.208-209, cursivas mías, traducción mía. Cita original: “‘Everything in the world exists’, Mallarmé famously said, ‘in order to end up as a Book’; and it is certain that the late modernist experience of contingency can begin to construct its genealogy here (...) Late modernist contingency is then precisely this dialectical process and constitutes the experience of the failure of autonomy to go all the way and fulfil its aesthetic programme”.

Rauschenberg (que, en esto, siguió a Cage) tomaron a un Mallarmé prosaico por modelo.

Pero sí fue el caso de Haroldo de Campos, que, en 1964, se propuso ensayar, en prosa, un nuevo realismo bajo la consigna de *Le Livre*. Considero que esta fórmula, “todo el mundo existe para acabar en un libro”, toca un nervio central de *Galáxias*: indica la modalidad en la que nuestro autor creyó posible, en 1964, sostener una relación con el afuera. No hay duda de que, cuando escribió “dois dedos de prosa...”, tenía plena convicción en la actitud expresada en esta fórmula. No obstante, veremos que, tras algunos años de ensayar este proyecto, tal convicción ya no sería la misma. Entre 1967 y 1968 nuestro autor comenzará a revisarla. Y, eventualmente, la dejará caer, proponiendo, a mitad de camino, un cambio de estrategia.<sup>18</sup> A nuestro juicio, algo habría en esta fórmula prosaica de Mallarmé, alguna actitud, alguna ambición, que entró en colisión con un principio básico de la prosa: su orientación a *sostener* una relación abierta con la materia y los ritmos de la vida cotidiana. En este cierre de sección intentaremos apuntar hacia ese algo. Creemos que definir, aunque sea vagamente, la desmesura implícita en el epígrafe original de *Galáxias* mostrará ser relevante para leer esta obra como un conjunto de ensayos y errores de una nueva prosa.

\*\*\*

¿Qué podría haber implicado la fórmula de *Le Livre* para nuestro autor en 1964? Comencemos por retomar una importante declaración de 1984: “[p]ara passar as *Galáxias*, no entanto, foram decisivos, por um lado, a idéia de ‘concreção’ (...); por outro, o exercício do ‘controle do acaso’”.<sup>19</sup> Considero que, si pretendemos entender el sentido y el peso que tuvo el epígrafe de *Le Livre* en la definición de la estrategia neorrealista de *Galáxias*, resulta indispensable referir, aunque sea de modo esquemático, a lo que Haroldo de Campos entendía por “controle do acaso”. Y, en su poética, tal principio artístico está estrictamente vinculado, no al Mallarmé de *Le Livre*, sino al Mallarmé de *Un Coup de dés*.

18. Cf. Capítulo 7, secciones 7.6, 7.7., 7.8.

19. *Idem.*, 2013a, p.270.

Arriesgo un esquema básico para definir la idea de control del acaso que se deriva de la interpretación Haroldo de Campos de este poema seminal de Mallarmé. Para nuestro autor, *Un coup de dés* implicaba al menos dos problemas fundamentales: la definición de una paradoja fundamental para el arte moderno y, a la vez, la propuesta de una posible resolución formal. Resumiré esta problemática en tres versos del poema. El verso final de *Un coup de dés* afirma que “[t]odo pensamiento emite un lanzamiento de dados” [*Tout Pensée émet un Coup de Dés*]. No obstante, el impresionante verso en mayúscula que atraviesa el poema nos advierte que “UN LANZAMIENTO DE DADOS JAMÁS ABOLIRÁ EL ACASO” [UN COUP DE DÉS JAMAIS N’ABOLIRA LE HASARD]. Es decir, el acaso sería una dimensión que ningún lanzamiento de dados, de ningún artista, podrá jamás cancelar. Por lo tanto, lo imprevisible (lanzar dados, una y otra vez) debe ser incorporado a la práctica artística como un problema inescapable. Hasta aquí la definición programática de una paradoja fundamental e inescapable para el arte moderno. Dicho esto, Haroldo de Campos llama nuestra atención para la segunda gran propuesta del poema de Mallarmé. Ésta deriva de un tercer verso, también escrito en mayúscula: “EXCEPTO TAL VEZ UNA CONSTELACIÓN” [EXCEPTÉ PEUT-ÊTRE UNE CONSTELLATION].<sup>20</sup> Según Haroldo, este verso sugiere que, “tal vez”, el acaso podría ser abolido, momentáneamente, por una “constelación”. Al conectar, de este modo, estos tres versos, lo que emerge es un ambicioso programa artístico: una práctica abierta al horizonte de lo imprevisible, pero que, a la vez, no renuncia a la ambición de transfigurar el acaso en necesidad y en sentido.<sup>21</sup>

20. MALLARMÉ, 2009, p.205-243, he modificado la traducción al español.

21. La primera aparición de este esquema es en “Lance de olhos sobre Um Lance de Dados” [1958]. La cita relevante es la siguiente: “contradição dialética entre a afirmação axial de que ‘um lance de dados jamais abolirá o acaso’ e o surgimento presumível da constelação (...) É esta contradição crítica que fecunda o poema e o recoloca os termos do problema (...) como um ‘xadrez de estrelas’ (...), perpetuamente em progresso. A procura do absoluto, fadada por definição à falência, entrevê um êxito possível na conquista relativa sancionada por um *talvez*: a obra-constelação” (CAMPOS, 2013b, p.190, cursivas del autor). Este texto resulta clave para entender que un Mallarmé domador de acasos fue recuperado por Haroldo de Campos para salir del impasse al que había conducido a la poesía concreta al defender jacobinamente la planificación integral o matemática del poema en “Da fenomenologia da composição à matemática da composição” [1957]. El principio artístico del

Este esquema básico, que puede ser encontrado en diferentes textos de nuestro autor (a partir de 1958), alcanza su versión más sintética en el importante ensayo “A arte no horizonte do provável” [1963], escrito apenas unos meses antes de iniciar *Galáxias*:

Mallarmé – sempre Mallarmé! – foi ainda o pioneiro e continua sendo o mestre. Preocupado com o *controle do acaso*, ao mesmo tempo em que afirmava a impossibilidade da abolição deste, insinuava dialéticamente – sob a chancela de um *talvez* – a *viabilidade da própria possibilidade negada, através da obra-constelação*<sup>22</sup>

De modo que, según Haroldo, por medio de una “obra-constelación” tal vez fuese posible cumplir la “posibilidad negada”, esto es, abolir el acaso. Esta es la posibilidad, y el programa que, a mi juicio, captó la fascinación del escritor paulista. Es la ambición más alta implícita en lo que Haroldo de Campos llamaba “controle do acaso”.

Como señalamos, en 1984 nuestro autor afirmó que esta idea fue fundamental para iniciar *Galáxias*. No obstante, la idea de control de acaso derivada de *Un coup de dés*, aunque indispensable, es insuficiente para entender el origen del proyecto *Galáxias*. Reformulando las palabras de Haroldo de Campos, sería más preciso decir que, “para pasar a *Galáxias*”, fue necesario que la idea de “controle do acaso” de *Un coup de dés* sufriese, vía *Le Livre*, una inflexión prosaica. Bajo tal inflexión, el control del acaso pudo ser redefinido en términos de una incorporación masiva, aparentemente indiscriminada, de la contingencia del mundo prosaico al interior de una serie de planos derivados de la abstracción geométrica: “as coisas como se passam no olho e no ouvido (...) o trivial o não trivial o raro o reles. todos os materiais. não hierarquizados”.<sup>23</sup> Al ser constelada en planos herederos de la abstracción geométrica, tal vez, esta materia prosaica, aparentemente accidental y aleatoria, pudiese ser

“control del acaso”, vía constelación, recuperado de *Un coup de dés*, le permitió reabrir el horizonte de lo imprevisible para la poesía concreta. Mi lectura del ensayo de 1958, y de la idea de control del acaso, como posible solución para el impasse “matemático” de 1957, encuentra sustento en estrategias editoriales de nuestro autor: un largo pasaje de “Lance de olhos...”, que incluye el pasaje citado, fue agregado como *postscriptum* a la versión de “Da fenomenologia...” publicada en *Teoria da poesia concreta* [1965]. Cf. CAMPOS, 2014d, p.135-36.

22. *Idem.*, 2010, p.17, cursivas mías.

23. *Idem.*, 1964, p.112.



transfigurada en necesidad y sentido. En la poética de Haroldo de Campos, la forma de la constelación, cuando bien realizada, equivaldría a un lanzamiento de dados victorioso.<sup>24</sup> Tal ambición quedó expresada en el primer formante de la obra como un principio: “me teço um livro onde tudo seja fortuito e forçoso”.<sup>25</sup> He allí el ambicioso proyecto prosaico que nuestro autor inició, en prosa, en 1964. Seguiremos la fortuna de esta estrategia neorrealista, de inspiración mallarmeana, en nuestro próximo capítulo.

24. Leyendo *Galáxias*, y leyendo textos teóricos en los que Haroldo de Campos presenta la forma constelación, tengo la impresión de que nuestro autor no consideró con cuidado la posibilidad de que esta forma constelar pudiese fallar o resultar deficiente. Es, como si, en lugar de incentivar entre sus lectores/as una recepción estética cuidadosa de constelaciones singulares, sugiriese que el simple reconocimiento de la forma constelación implicaría o significaría, de modo casi mecánico, una victoria constructivista sobre el acaso. Esto me parece una limitación importante en su poética de la forma abierta. A mi juicio, evidencia cierta convencionalización del significado de la forma constelación, una que la blindaría de una recepción estética capaz de reservarse el juicio respecto al sentido específico de constelaciones singulares. Un ejemplo de tal aproximación convencionalista a la forma constelación puede ser notada en el siguiente pasaje de “A arte no horizonte do provável”: “Releva notar, finalmente que – na música ou na pintura –, onde quer que a idéia do controle do acaso tenha fomento, Mallarmé *comparece* até implícitamente. Não por mera coincidência, sempre que se fala em obras tais, surge logo, como por uma espécie de convenção unânime, a palavra *constelação*, conceito pedra-de-toque de toda esta problemática” (*Idem.*, 2010, p.26, cursivas del autor). Para leer *Galáxias*, como quedará claro en nuestro Capítulo 7, considero fundamental que el/la lector/a se reserve el derecho estético moderno, anti-convencionalista, de juzgar el sentido específico de constelaciones singulares, sin presuponer que, por el simple hecho de identificar tales formas, un control sobre el acaso *ya ha ocurrido*, y que ha resultado victorioso. Tal actitud por parte del/de la lector/a permitiría leer esta nueva prosa como un conjunto de ensayos y errores; uno en el que encontraremos lanzamientos de dados notables, lanzamientos regulares y lanzamientos poco afortunados.
25. *Idem.*, 1984, “e começo aqui”. Formante 1 [1963].

## 6.2. Problemas de una recepción desfasada: 1964 versus 1984

Pese a su proximidad con el programa neorrealista de la *Nova Objetividade*, los textos publicados por Haroldo de Campos en 1964 y 1967 no alcanzaron un impacto significativo en el debate crítico de la época. Creo que un factor importante para explicar la escasa visibilidad inicial de *Galáxias* se debe, paradójicamente, al modo literario elegido: la prosa. Esta opción por la prosa podría entenderse como la estrategia específica del autor dentro de la fase del programa de la poesía concreta, de inicios de los 60, conocida como “salto participante”; una fase en la que los poetas de São Paulo buscaron ampliar su comunicación con el público e intensificar su participación política en el proceso social, sin que esto implicase renunciar a sus ambiciones formales.<sup>26</sup> En el caso de Haroldo de Campos puede resultar irónico que, al pasar de un modo literario que suele considerarse más restringido y elitista, la poesía, a uno más masivo, la prosa, su obra haya perdido visibilidad. No obstante, para entender este resultado contraintuitivo, lo que debemos destacar, más bien, es la excepcional visibilidad que el concretismo paulista conquistó para la poesía durante los 50.

Al centrar su estrategia, inspirados en *Un coup de dés*, en el principio de espacialización visual del verbo en el plano, pudieron acceder al espacio de exhibición de los nuevos museos del eje Rio-São Paulo, compartiéndolo con el concretismo pictórico y plástico. El impacto público alcanzado por la poesía concreta a partir de 1956 y 1957 parece haberse sustentado principalmente en su apuesta por el *poema cartaz*, un formato con primacía visual que restringía el espacio de composición a un plano único. Bajo esta estrategia formal fue posible colgar sus poemas en muros como si fuesen cuadros. Si la poesía concreta se hubiese restringido a la circulación de una revista literaria como *Noigandres*, la historia del movimiento sería muy diferente. No habría alcanzado el impacto masivo que alcanzó.

26. Una fórmula célebre de esta fase del concretismo es la cita que rescataron del poeta ruso Maiakovski, “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”, que incluyeron en 1961 como *postscriptum* a su “plano-piloto para poesía concreta” (CAMPOS ET AL., 2014, p. 218). Sobre esta fase ver AGUILAR, G., 2005, p.87-116. La noción de “salto participante” fue definida por Pignatari en una conferencia de 1961, titulada “Situação atual da poesia no Brasil”, publicada en el primer número de *Invenção* [1962].

A mediados de los 60, Décio Pignatari y Augusto de Campos mantuvieron el principio de espaciado visual en el plano, combinando la palabra con imágenes reproducibles y signos no verbales. Esto le permitió a Augusto de Campos, que entonces colaboraba con el pintor Waldemar Cordeiro en el proyecto *popcretos*, exhibir en muestras de artes visuales relacionadas a la *Nova Objetividade*.<sup>27</sup> No ocurrió lo mismo con los planos en prosa de *Galáxias*. Si bien Haroldo de Campos retuvo del concretismo de los 50 la idea del plano como unidad y marco básico de composición, optó por un modo literario, la prosa, que reduce drásticamente el protagonismo de la dimensión visual de un texto. Comentando este aspecto de *Galáxias*, Marjorie Perloff [2001] señaló lo siguiente:

No importa cuán disyuntivo o semánticamente abierto pueda ser (...) el poema en prosa es típicamente un bloque impreso cuyas palabras, sílabas y letras no tienen relevancia óptica (...) Incluso cuando el poema en prosa evita la narrativa, generalmente exhibe la propia continuidad que el concretismo había rechazado en favor de la forma espacial<sup>28</sup>

De modo que, al optar por la prosa, el autor rompió con una estrategia básica de la poesía concreta: el principio de espacialización visual del verbo. Y, con esto, Haroldo evidenció, a pesar suyo, la importancia que había tenido este principio para la visibilidad masiva conquistada por la poesía concreta.

Dada la homogeneidad gráfica de los planos en prosa de *Galáxias*, y dado el tipo de lectura concentrada que exigen, difícilmente podrían haber sido incluidos en exhibiciones visuales de la *Nova Objetividade*. Pese a sus afinidades con las tendencias neofigurativas y neorrealistas del movimiento, creemos que su opción por la prosa

27. Sobre los poemas *popcretos* de Augusto de Campos, dice Aguilar: “Realizados ‘no aleatório do ready-made/de agosto a novembro de 1964/por uma vontade concreta’ [Aguilar cita a Augusto de Campos, JMC], esses poemas foram compostos em grandes painéis e apresentados ao público na Galeria Atrium, de São Paulo, em dezembro de 1964” (AGUILAR, 2005, p.108).

28. PERLOFF, 2001, p.273-74, traducción mía. Cita original: “No matter how disjunctive or semantically open it may be (...) the prose poem is usually a block of print whose words, syllables, and letters have no optical significance (...) Even when the prose poem avoids narrative, it generally exhibits the very continuity concretism rejects in favor of spatial form”

habría dejado a *Galáxias* en una posición marginal, de escasa visibilidad. Este problema de formato y de visibilidad preocupaban al autor en 1964. En una nota al pie que incluyó en “dois dedos de prosa...” comenta: “o que aquí se publica: amostra. um dos formantes. algumas páginas em progresso. *nas condições de uma revista: sem respeito integral ao projeto gráfico*”.<sup>29</sup> Buscando, tal vez, un modo de participar del espacio de museos y galerías, el autor pensó abandonar el formato de libro convencional: “[i]maginei de início um livro-objeto, um multilivro manipulável como uma escultura cinética”.<sup>30</sup> No obstante, tal proyecto gráfico no se concretó.<sup>31</sup> Y, en definitiva, los textos publicados durante los 60 quedaron limitados a la circulación de revistas literarias, principalmente a la de *Invenção*.<sup>32</sup> La próxima vez que *Galáxias* hiciese su aparición como conjunto sería bajo el formato de un libro costurado y secuencial. Primero en 1976, y luego en 1984. Sólo entonces, y en tal formato, la obra alcanzaría una circulación más amplia.

\*\*\*

29. *Idem.*, *Ibid.*, cursivas mías.

30. CAMPOS, 2013a, p.273.

31. Tal vez la presentación de *Galáxias* más cercana al proyecto gráfico de 1964 haya tenido lugar en los 90, en el Museo de Arte Contemporáneo de Niteroi, cuya colección destaca principalmente por obras vinculadas a la abstracción geométrica brasilera. Según comenta Viviana Bosi: “O museu oferece algo de lúdico para o espectador, convidado a montar blocos de madeira e a quem é proposto que complete algumas esculturas que lembram figuras de fractais desdobrando-se no espaço. Quando o visitei pela primeira vez, havia, no segundo andar, onde ficam as exposições temporárias, uma longa fita branca desenrolando-se de uma máquina de impressão com fragmentos das *Galáxias* de Haroldo de Campos combinando perfeitamente com esse ambiente de vanguarda nacional” (BOSI, 2018, p.25).

32. El carácter restringido de la circulación de *Invenção* ha sido asunto de dos artículos. Cf. ÁVILA, C. “Invenção – uma reedição necessária”. In: *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. V.13, 2006, p.95-101; ÁVILA, M. “Revistas de circulação reduzida: Noigandres e Tendência”. In: *Via Atlântica*. N°27, São Paulo, junho de 2015, p.373-381.

La recepción restringida que tuvo el proyecto durante los 60 torna particularmente difícil la tarea de una aproximación crítica orientada a entender obras en su contexto de producción. Para captar matices de contenido en formas difíciles, como en los *Bóldes* de Oiticica, tener noticias de su recepción contemporánea por parte de críticos de la sensibilidad de Pedrosa o Brett resulta crucial para calibrar la pertinencia de nuestros propios juicios estéticos. En lo que refiere a la recepción contemporánea de los textos de *Galáxias* publicados en los 60, no he encontrado, y no parece ser posible encontrar, comentarios atentos de críticos/as influyentes. Nada en Antonio Candido. Nada en *Vanguarda e subdesenvolvimento* [1969] de Ferreira Gullar.<sup>33</sup> Anatol Rosenfeld, que en 1966 tradujo textos de *Galáxias* al alemán, y que, por lo tanto, se familiarizó con la forma difícil de esta prosa, no la comenta en ninguna de sus antologías más conocidas.<sup>34</sup>

En los escritos de Roberto Schwarz de los 60 y 70 tampoco hemos encontrado ningún comentario. No obstante, en su “Cultura e Política, 1964-1969” [1970], hay una pequeña pista que, para nosotros, ha resultado orientadora. Al inicio de las páginas dedicadas a presentar su esquema tropicalista, Schwarz mencionó, sin nombre ni apellido, una “prosa *Finnegans wake*”.<sup>35</sup> Descartando *Galáxias*, ¿qué otra obra brasilera en prosa, de mediados de los 60, podría haber correspondido a tal descripción?<sup>36</sup> En este estudio hemos arriesgado la hipótesis de que, al escribir esa frase, Schwarz habría tenido en mente

33. Este libro, centrado en la pregunta por una posible convergencia entre realismo crítico y las nuevas poéticas abiertas de la vanguardia local e internacional, habría sido un lugar idóneo para comentar *Galáxias*. No obstante, no recibe ninguna mención. Considerando las posiciones que Gullar defendía en la época, así como el estado deteriorado de sus relaciones con los poetas concretos durante los 60, es difícil imaginar un comentario favorable. No obstante, pienso que Gullar habría sido el crítico más indicado para enfrentar y evaluar la nueva prosa de Haroldo de Campos.

34. Cf. ROSENFELD, A. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015; *Idem.*, *Texto/Contexto II*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

35. SCHWARZ, 2008, p.87. Cita integral: “A reserva de imagens e emoções próprias ao mundo patriarcal, rural e urbano é exposta à forma ou técnica mais avançada ou na moda mundial – música eletrônica, montagem eisensteiniana, cores e montagem do pop, prosa de *Finnegans wake* (...)”

36. Un proyecto en prosa semejante, influido por *Galáxias*, vendría a ser *Catatau* de Paulo Leminski. Pero este sólo sería publicado en 1975, cinco años después del ensayo de Schwarz.

los 25 textos publicados por Haroldo de Campos en *Invenção* en 1964 y 1967. Tanto por el estilo de esta prosa como por haber sido presentada como *work in progress* la asociación con *Finnegans wake* debe haber sido fácil para Schwarz. Si tal hipótesis fuese acertada, esta mención, aunque brevísima y lateral, sería importante, pues implicaría que las páginas que el crítico dedicó a presentar y comentar su esquema tropicalista referirían a un estilo formal, a una materia y a un contenido histórico pertinentes para *Galáxias*.<sup>37</sup> Sin noticias relevantes sobre su recepción en los 60, es posible que estas páginas condensadas sean lo más cerca que podamos llegar al tipo de comentarios, de fascinaciones y aversiones que la nueva prosa del escritor paulista podría haber provocado entre sus contemporáneos.

Una recepción crítica más cuidadosa y detenida de *Galáxias* sólo comenzaría a fines de la década de 1970, con la publicación del conjunto de 43 textos en *Xadrez de Estrelas* [1976] y con la publicación de la edición definitiva de 1984. Esta situación ha dado a la fortuna crítica de *Galáxias* un carácter de desfase atípico: uno que se debe no apenas a la publicación tardía de la versión final (20 años después del inicio del proyecto), sino, asimismo, a un vacío en la recepción durante la década en que la obra funcionó como *work in progress*. Para nuestros propósitos, y para el método crítico que intentamos sostener en este libro, los ensayos y estudios que forman parte de esta recepción desfasada, aun cuando hayan contribuido con hallazgos formales de interés, no siempre han resultado orientadores para aproximarnos al contenido histórico y artístico de la obra. Muchas veces parecen revelar más sobre su propio contexto de recepción que sobre lo que podría haber estado en juego para Haroldo de Campos, y para sus posibles lectores/as, durante los años 60. Si bien recuperaremos y discutiremos algunas nociones formales y pistas dejadas por tales estudios, en nuestra aproximación a *Galáxias* nos ha parecido relevante sostener una línea de argumentación capaz de avanzar con independencia en relación a las líneas trazadas por la fortuna crítica que se inauguró a fines de los 70.

\*\*\*

37. Cf. *Idem.*, *op.cit.*, p.87-93. Sobre estas páginas, ver Capítulo 5, sección 5.1.

Además del desfase de su recepción crítica, *Galáxias* nos enfrenta a un segundo problema, que no resulta menos difícil: su propio estatuto como obra literaria, su lugar en la tradición literaria. Pues, ¿de qué tipo de obra se trata? ¿Cómo leerla? En lo que refiere al medio literario, no parecemos estar pisando terreno conocido. Es posible que un/a crítico/a proveniente de las artes visuales, o de la música, familiarizado/a con el tipo de debates que tales medios provocaron en los años 50 y 60, esté mejor preparado/a que un crítico/a de nuestra propia área de estudios para enfrentar esta nueva prosa. Y, de hecho, hasta aquí nos hemos aproximado a este proyecto literario principalmente a partir de debates que tuvieron lugar en las artes plásticas. Considero que tales debates, los de la *Nova Objetividade* y los de la neofiguración estadounidense, permiten definir orientaciones y problemas estéticos claves del proyecto original que tal vez no sería posible formular de habernos restringido a debates estrictamente literarios.

*Galáxias* no parece encajar con ningún género literario conocido (p.ej. novela, cuento, poema lírico, poema épico, crónica). En consecuencia, no resulta posible, al menos no de modo satisfactorio, basarnos en ninguna de las teorías correspondientes: ¿teoría de la lírica moderna? ¿teoría de la épica? ¿teoría de la novela? En principio, no contaríamos dentro de la teoría literaria con un modelo que permita situar *Galáxias* dentro de un conjunto de obras similares, ofreciendo criterios comunes para juzgar, evaluar y comparar. Esta obra funcionaría como una especie única en su clase, un ornitorrinco literario que se resiste a una asignación clara de género. Sin criterios comunes de evaluación y comparación, el/la crítico/a tal vez sienta que carece de fundamento para aproximarse y para juzgar el tipo de prosa literaria que tiene en frente. En tal situación, posiblemente sienta la presión de afiliarla a alguna tradición literaria mayor, que le ayude a estabilizar algún ángulo de lectura.

En 1984, el autor incentivó tales ansiedades de afiliación literaria, al incluir, en su obra recién publicada, una declaración que se ha tornado un punto de referencia básico para la fortuna crítica: “hoje, retrospectivamente, eu tenderia a vê-lo como uma insinuação épica que se resolveu numa epifânica”.<sup>38</sup> De modo que, retrospectivamente,

38. CAMPOS, 1984, s.p.. Esta idea, repetida por el autor en diversas entrevistas de la época, aparece referida por primera vez en 1979, como un comentario que el autor habría hecho al crítico Sánchez Robayna, mientras este escribía

Haroldo define *Galáxias* como un trayecto que comenzó en espíritu épico pero que se habría “resuelto” en una “epifânica”. Desde nuestro ángulo de lectura, proponemos traducir “insinuação épica” por aquello que en 1964 el autor había llamado “novo realismo”. Y, siguiendo a Oiticica, entendemos este “novo realismo” de los 60 como aquella reorientación prosaica (“volta ao mundo”) protagonizada por artistas formados en la abstracción.<sup>39</sup> En 1984, el autor redefinió esa orientación colectiva como una “insinuação épica”, es decir, como un impulso o gesto que no se consolidó, que no tomó suficiente forma. Y agrega que, en *Galáxias*, esta se habría *resuelto* en una “epifânica”.

“Epifanía” es un término más difícil de traducir al vocabulario que el autor usaba en tiempos de “dois dedos de prosa...”. De origen teológico, y de base neoplatónica, refiere, *grosso modo*, a momentos de visión trascendente, de revelación de esencias, a partir de experiencias mundanas.<sup>40</sup> El/la lector/a de *Galáxias* sabrá que esto es un problema relevante en la obra, especialmente en lo que refiere al modo en que el locutor haroldiano acostumbra interpretar la materia prosaica. En nuestro estudio, no discutiremos específicamente la noción de epifanía; no obstante, sí elaboraremos una posición crítica respecto a la idea de que, en *Galáxias*, una “insinuação épica”, proveniente del proyecto original, habría alcanzado una resolución en términos de forma y contenido.<sup>41</sup> Dicho esto, en lo que refiere a la declaración retrospectiva del autor que estamos comentando, nuestra estrategia más importante consistirá en reformularla. O bien, en leerla desde otro ángulo. En lugar de centrarnos en la pregunta de si una “insinuação épica” se resolvió, o no, en una “epifânica”, nos interesará una pregunta anterior, implícita, pero no formulada abiertamente por el autor en 1984: ¿por qué lo que comenzó, en 1964, como

“A micrologia da elusão”, uno de los primeros ensayos que se detuvo con mayor cuidado en la forma de *Galáxias*. Dice el español: “Em recente conversa, Haroldo de Campos me fazia ver que essa *épica* é verdadeiramente ilusória: ‘Não é épica, mas uma *epifânica*’ (SANCHEZ ROBAYNA, 1979, p.141).

39. Cf. Capítulo 5.

40. Para una densa y estimulante definición de “epifanía” como una noción de base neoplatónica, ver Kenner, H. “Chapter 9. The School of Old Aquinas” In: *Dublin’s Joyce* [1956]. Nueva York: Columbia University Press, 1987, especialmente p.134-157. Kenner era un crítico que Haroldo de Campos conocía bien, y valoraba.

41. Cf. Capítulo 7, secciones 7.7. y 7.8.



“novo realismo” terminó apenas en una “insinuação épica”? En otras palabras, ¿qué ocurrió, en el camino, con los impulsos básicos del proyecto original de una nueva prosa abierta hacia el afuera? ¿Qué ocurrió con el epígrafe de *Le Livre*?

En lo que refiere a posiciones tardías, un segundo gesto autorial relevante refiere a supresiones y sustituciones editoriales. A partir de *Xadrez de Estrelas*, y nuevamente en la edición de 1984, el autor excluyó el texto inaugural del proyecto (“dois dedos de prosa...”). Adicionalmente, sustituyó el epígrafe original de *Le Livre*, “tout, au monde, existe pour aboutir dans le livre”, por otro epígrafe, también de Mallarmé, pero de *Un coup de dés*: “La ficción alforará y se disipará, rápida, siguiendo la movilidad del escrito” [*La fiction affleurer et se dissiper, vite, d’après la mobilité de l’écrit*]. Estas supresiones y sustituciones parecen apuntar en una dirección semejante a la declaración retrospectiva de 1984: atenuar o disminuir el peso de la orientación hacia el afuera prosaico. Si el primer epígrafe de *Le Livre* expresaba la orientación prosaica y centrífuga del proyecto original, el nuevo epígrafe, de *Un coup de dés*, daba primacía al impulso centrípeto sobre el soporte; indicaba una dialéctica más sutil entre abstracción y figuración, en donde la primera impondría sus términos.

¿Cuál habría sido la estrategia implícita en estas declaraciones retrospectivas y en estas decisiones editoriales? A mi juicio, tanto el autor como la crítica entendieron, sin mayores dificultades, que, al referir a la *resolución* epifánica de una obra iniciada en espíritu épico, lo que se expresaba aquí era un distanciamiento de la tradición épico-prosaica (orientada hacia la vida cotidiana, a lo empírico, hacia el afuera) y una reafiliación más clara de la obra a la tradición de la poesía.

Creo que este mensaje autorial pesó sobre la orientación que tomó la fortuna crítica de la obra inaugurada a fines de los 70. Por una parte, afectó su dirección: incentivó una recepción desde la tradición de la poesía (y desincentivó su lectura desde la tradición de la prosa). Por otra, definió cierto marco dualista para la recepción, cuyo efecto, a mi juicio, no ha sido favorable. El autor activó la idea de que *Galaxias* habría sido escrita entre dos grandes tradiciones literarias, una épico-prosaica, otra epifánico-poética. Y que sólo una de ellas habría prevalecido. Buena parte de la crítica se ha aproximado a esta obra como si su tarea consistiese, principalmente, en medir cuál de estas dos grandes tradiciones literarias pesaría más. Y, tratándose de

poesía concreta, esto implicaría, asimismo, medir cuál de los maestros del *paideuma* sería el auténtico guía del proyecto. Y, en buena medida, creo que esto ha funcionado como un juego de cartas marcadas al interior de la fortuna crítica de *Galáxias*.<sup>42</sup>

Críticos como Gonzalo Aguilar [2005; 2015] y Marcos Siscar [2010], en sintonía con la posición adoptada por el autor en 1984, se han referido a *Galáxias* como un poema, o como un conjunto de poemas, aproximándose a sus 50 textos desde la tradición de la poesía moderna. Su lectura ha sido orientada, de modo programático, a partir de los términos y principios de la poética de Mallarmé.<sup>43</sup> No parece

42. Se habría reproducido aquí un juego típicamente concretista que, a fines de los 70, Armando Fretas Filho definió como un “maniqueísmo cultural”: “um constante Fla x Flu de cartas marcadas; um jogo de eleições/ressurreições fatais e de assassinatos ou seqüestros súbitos” (FREITAS FILHO, 2005, p.173). En el caso de la fortuna crítica de *Galáxias*, tanto las afiliaciones literarias, como el maestro del *paideuma* que serviría de guía, parece decidido de antemano por la propia formación y preferencias literarias de cada crítico. Y mi impresión es que, al adentrarnos en este juego de cartas marcadas, nos acercamos menos a la forma de esta nueva prosa que a disputas propiamente académicas. Estas nos dicen más sobre la situación en la academia después de 1970 que sobre los debates críticos y proyectos artísticos relevantes en el contexto de producción de la obra. De allí la sensación incómoda, a lo largo de esta investigación doctoral, de que, en el caso de *Galáxias*, debatir con la fortuna crítica, un mínimo exigido en toda tesis de posgrado, no ha resultado particularmente orientador. Ha producido más problemas, desencuentros y corto circuitos, que soluciones y pistas fuertes. En este trayecto he entendido muy bien los efectos del tipo de juego “de cartas marcadas” referido por Freitas Filho; he entendido por qué esto es algo que debe ser criticado si pretendemos dar espacio a juicios basados en nuestra experiencia estética. Tales juicios, para que puedan tener peso sobre el debate, exigen un ambiente de discusión menos minado por “maniqueísmos culturales”. Ocurre que, una vez que uno entra en tales juegos, o una vez que uno es inscrito en ellos, no resulta fácil salir. Y, tratándose de juicios estéticos sobre formas inusualmente densas y difíciles como los textos de *Galáxias*, reproducir un marco dualista o maniqueo en la recepción crítica, resulta particularmente desfavorable y paralizante.

43. Cf. AGUILAR, G. “Haroldo de Campos: a transpoética” In: *Poesia Concreta Brasileira. As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Edusp, 2005; *Idem.*, “Parte III. A vereda para o branco”. In: *Hélio Oiticica. A asa branca do êxtase. Arte brasileira 1964-1980*. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2015; SISCAR, M. “Estrelas extremas: sobre a poesia de Haroldo de Campos”. In: *Poesia e Crise. Ensaio sobre a ‘Crise da Poesia’ como Topos da Modernidade*. São Paulo: Editora Unicamp, 2010.

arriesgado afirmar que, en las últimas décadas, esta ha sido la línea más habitual dentro de la fortuna crítica de *Galáxias*. Una que, por lo demás, resulta consistente y afinada con el trayecto literario del autor, que, tanto antes como después de la prosa de *Galáxias*, dio prioridad a la poesía. Pese a que concuerdo en que esta sería la línea más pertinente para estudiar el conjunto de la obra de Haroldo de Campos, no es la que seguiremos en este libro. Nuestra orientación y nuestros objetivos son otros. Como hemos insistido, queremos pensar *Galáxias* como un proyecto de “nueva prosa” que, a su modo, intentó responder a una crisis del movimiento abstracto del período post-45.

Para cerrar nuestro comentario sobre las posiciones tardías de nuestro autor, refiramos a un último pasaje, también de 1984, que daría sustento definitivo al ángulo poético y mallarmeano adoptado por críticos como Siscar y Aguilar. Encontramos este pasaje en el conocido ensayo “Poesia e Modernidade: Da Morte da Arte à Constelação. O Poema Post-utópico” [1984]. Creemos que es posible leerlo como una formulación programática de lo que habría estado implícito en el comentario retrospectivo sobre *Galáxias*. Comienza refiriendo a *Un coup de dés*:

Tome-se então, o poema-constelação de Mallarmé (...) como o poema que teria conseguido enfrentar o problema da crise ou da impossibilidade da epopéia na Era ‘Química’, vale dizer, ‘cindida’, da Modernidade (...) e resolver o impasse em favor da poesia, pelo anúncio de uma nova forma de arte poética, e não, como supostamente se faria necessário, através de uma nova épica de base prosística, o romance, ‘a moderna epopéia burguesa’, o gênero por excelência do mundo irreconciliado e abandonado pelos deuses, tal como, ao invés, prefere pensar o jovem Lukács na esteira de Hegel. / Se adotarmos esta ótica, toda uma história da poesia – uma “Pequena História (Radical) da Poesia Moderna e Contemporânea” – pode ser delineada, avaliando-se apenas as respostas que poetas de várias nacionalidades e línguas (e os latino-americanos entre eles) teriam dado ao poema-desafio de Mallarmé<sup>44</sup>

Esta situación típicamente moderna, que durante el período post-45 se enraizó asimismo en el Cono Sur, es definida aquí por la pérdida de organicidad y por la escisión; una situación provocada, en buena medida, por los procesos de especialización y separación de áreas

44. CAMPOS, 1997, p.256, primeras cursivas mías, las otras corresponden al autor.

de competencia que en este estudio hemos llamado abstracción moderna.<sup>45</sup> Fue bajo esta idea de especialización y racionalización de esferas que el joven Lukács presentó la situación histórico-sociológica correlativa a una crisis de las grandes formas épicas en su *Teoría de la novela* [1920].<sup>46</sup> Discordando de Lukács, Haroldo de Campos propone que *Un coup de dés*, y no la novela, habría mostrado ser el modelo formal más promisorio para “enfrentar o problema da crise ou da impossibilidade da epopéia” en una situación moderna de inorganicidad. “Ressolver o impasse em favor da poesia”; responder, desde la poesía (buscando “uma nova forma de arte poética”) al “poema-desafío” o “poema-constelação” de Mallarmé, expresa con claridad la posición del autor en 1984. En síntesis: un rechazo del proyecto de renovar la épica desde una “base prosística”, “como supostamente se faria necessário”, y un posicionamiento claro, programático, en aquella tradición de la poesía moderna que se desdoblaría directamente de *Un coup de dés*.

Consideramos, como Aguilar y Siscar, que el “poema-constelação” de Mallarmé es un modelo básico para el proyecto original de *Galáxias*. No obstante, como ya hemos indicado, para comenzar *Galáxias*, fue necesario, asimismo un último giro *prosaico* al desafío de *Un coup de dés* referido al control del acaso. Y Haroldo de Campos lo encontró en el epígrafe de *Le Livre* que incluyó en “dois dedos de prosa...”. Para nuestro estudio, que se propone leer la obra desde la perspectiva del proyecto de 1964, resulta fundamental insistir en que fue exactamente en base a la fórmula de *Le Livre* que nuestro autor se propuso expandir el desafío de *Un coup de dés* hacia el afuera, hacia la incorporación masiva de material de la vida cotidiana a una serie de planos en prosa. Para intentarlo, al contrario de lo que sugieren las declaraciones de 1984, Haroldo de Campos no se orientó hacia el verso, ni hacia el poema, sino, voluntaria y programáticamente, hacia una posible solución de “base prosística”. En 1964, no rechazaba una “nova épica”, un “novo realismo”, de base prosística. Al contrario, a nuestro juicio su apuesta habría sido, exactamente, responder al desafío de *Un coup de dés* (desviada por *Le Livre*) desde la prosa literaria. Al respecto, insistamos en que se trata de un autor que, luego de

45. Ver Capítulo 2, sección 2.4.

46. Cf. LUKÁCS, G. *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2010.

publicar mayoritariamente poemas durante los 50, optó voluntariamente por iniciar un proyecto en prosa que apuntaba hacia un posible “novo realismo”. Ciertamente no apostó, como Lukács, por la novela realista. Pero sí apostó por la prosa literaria; por una prosa que llamó, a falta de precedentes conocidos en la propia tradición literaria, “nova prosa”. Situado en el umbral de nuestra contemporaneidad, la ambición más alta de Haroldo de Campos en 1964 parecía ser la reinención de la prosa como medio literario o medio artístico. Era una apuesta formal arriesgada, pues no existían afiliaciones claras ni modelos. Habría que ensayar, en este “livro de ensaios”, las posibilidades y límites de una forma sin precedentes.

La idea de que, en 1964, el autor estuviese buscando un camino novedoso en relación a las grandes tradiciones literarias referidas en su declaración retrospectiva de 1984, encuentra expresión en uno de los términos que eligió en los 60 para su nuevo proyecto: la noción de “texto”. En 1963, refiriéndose al desafío de *Un coup de dés* (el control del acaso), el autor se preguntó lo siguiente: “é o problema enfrentável no campo específico da literatura, ou, para usar um conceito menos comprometido com conotações tradicionais, do *texto*? Em que sentido seria possível, nesse domínio, o perfazimento da hipótese mallarmaica?”<sup>47</sup> El autor respondió, pocos meses después, con la nueva prosa de *Galáxias*.

Como podemos notar, no menos que en 1984, nuestro autor era muy cuidadoso en los términos que utilizaba alrededor de 1964. Si evitó hablar de poemas y eligió la noción de “texto” (“menos comprometido com conotações tradicionais”); o bien, si propuso el programa de una “nova prosa” y la posibilidad de un “novo realismo”, se trata de elecciones que debemos considerar con detención. Al menos merecen una atención equivalente a la que la fortuna crítica ha prestado a nociones de 1984 como “resolução epifânica”. No deberíamos omitir estas propuestas programáticas de 1964 simplemente porque, veinte años después, el autor haya cambiado de posición y de programa.

Haroldo de Campos, como artista y como teórico, siempre fue un estratega. Pensaba en términos de proyectos y programas. Y estos eran, como vimos en el Capítulo 3, movidizos. Conocía bien a su público; especulaba sobre sus expectativas, sus ansiedades y posibles fascinaciones. Sus numerosas estrategias, sutiles, astutas, difíciles

47. CAMPOS, 2010, p.26-27.

de interpretar, no pocas veces incómodas y desconcertantes para la crítica, son parte fundamental del interés que este autor tuvo como protagonista de los debates y de la producción modernista del período post-45. Tales estrategias tuvieron peso. Fueron capaces de enraizar, en Brasil, procedimientos, principios y técnicas constructivo-modernistas con una eficacia e impacto colectivo pocas veces visto en el Cono Sur. Más allá de que uno adhiera o discrepe de ellas, merecen atención crítica. Y la palabra “atención” aquí es relevante, pues, como estrategia, Haroldo era veloz y movedido. No es nada fácil captar sus inflexiones y giros.<sup>48</sup> Al clarificar y evaluar tales movimientos,

48. En lugar de ignorar los movimientos continuos y los giros súbitos de Haroldo de Campos, el/la crítico/a que pretenda estudiar su obra crítica y literaria, debiera, más bien, ejercitarse en seguirlos y evaluarlos con atención. Es recomendable mantener la guardia en alto, pues a cada giro de frase podemos encontrar sorpresas. Al respecto, refiero a un último ejemplo de 1984, particularmente sorprendente. La idea de una resolución “epifánica”, estrategia con la que nuestro autor habría propuesto reafiliar *Galáxias* a la tradición de la poesía, no fue su última propuesta de 1984. En una entrevista del mismo año sugirió lo siguiente: “Se você pensar que o projeto do *epos* redundou numa *epifânica*, ultimou-se numa *gesta* fragmentária (que pede leitura em voz alta, uma respiração, uma pneumática), verá que se trata de uma ‘poema longo’, em cinquenta ‘cantares’, num total de aproximadamente 2000 versículos” (CAMPOS, 2013a, p.272). Tal vez lo más común, y lo más fácil, sea pasar por alto lo que aquí ha sido dicho. Pues, si lo examinamos con cuidado, podemos entrar en estado de perplejidad: *Galáxias* fue un proyecto de “epos” que “*redundou numa epifânica*” pero “*ultimou-se numa gesta*”. ¿Entendimos bien? ¿Esto significaría que los textos que leímos no serían nuevo realismo (como anunciaba en 1964), ni tampoco poemas epifánicos (como prefería en 1984), sino que, *en última instancia* (“ultimou-se”), compondrían un conjunto fragmentario de Cantares de Gesta? ¿Estaríamos, entonces, frente a la renovación de un género épico medieval ibérico, que no habíamos logrado reconocer como tal? ¿Al descubrir este eslabón perdido en la tradición hemos retornado de la epifánica a la épica? ¿“versículos”? La línea de pensamiento poco feliz por la que comenzamos a avanzar al interrogar con detención este tipo de giros súbitos sugiere que no habría que interpretarlos de modo literal. Más bien, habría que captar el movimiento del autor. Interpretar literalmente estos mensajes sería, como en los *koan budhistas*, el camino más seguro para perder de vista lo que el maestro pretende decir. A mi juicio, lo que está en juego es un tipo singular de movimiento que podemos aprender a seguir, en sus giros súbitos de afiliaciones y desafilaciones. Quien pretenda estudiar la obra crítica y artística de Haroldo de Campos debiera habituarse a seguir, con la mayor lucidez posible, el estilo de este movimiento.

al detectar y comentar cambios de valencia subterráneos en los términos usados en diferentes momentos históricos (p.ej. 1984 *versus* 1964), creo que lo que estaremos haciendo es recuperar la obra (crítica y artística) del escritor paulista para un público más amplio, uno que estaría compuesto tanto por simpatizantes como por detractores. En lugar de rechazar *in toto*, o aceptar *in toto*, el programa movido de Haroldo de Campos, se abriría la posibilidad de una aproximación crítica que sigue y evalúa el paso a paso de un estrategia sin par en lo que refiere al enraizamiento de estéticas constructivo-modernistas en Brasil y en el Cono Sur.

\*\*\*

Resultaría posible, como en nuestro caso, recuperar y dar valor a líneas específicas de las estrategias del escritor paulista, discordando de otras. En nuestro estudio, lo que intentaremos es defender la concepción original de su proyecto de nueva prosa, discordando del curso que tomó posteriormente. Para esto, trataremos de definir, dentro de la fortuna crítica de *Galáxias*, una tercera vía de lectura. Una vía en prosa. Para elaborarla, nuestro plan ha consistido simplemente en insistir en el nombre que Haroldo de Campos le dio a su proyecto inicial: “nova prosa”. A mediados de los 60, lo que parecía urgente, y lo que entusiasmaba al autor, era iniciar, en prosa, una *vuelta* al mundo cotidiano; ir hacia el afuera conservando actitudes y concepciones derivadas de la abstracción geométrica. Ir con el sentido de aventura y riesgo que caracterizó a numerosos artistas en el momento histórico-artístico que llamamos abstracción expandida. Y Haroldo de Campos, como hemos destacado, lo hizo con el epígrafe prosaico y ambicioso de *Le Livre* en mente.

### **6.3. Una tercera vía, en prosa: de Costa Lima a Perloff**

Situándonos aún dentro del marco dualista de recepción definido por las declaraciones retrospectivas del autor, en principio, nuestra “tercera vía, en prosa” consistiría en una vía específica dentro de una vereda más amplia que podríamos llamar “épico-prosaica”. Tal vereda, opuesta a la vereda “epifánico-poética”, tiene algunos precedentes

en la fortuna crítica que es relevante indicar aquí. Se trata de aquellos críticos que se inclinaron por leer *Galáxias* desde su base prosística y prosaica.

El primero de ellos es Paulo Leminski. En una breve reseña de 1984 refirió a la recién publicada 1ª edición de *Galáxias* en términos de una tensión básica entre impulsos centrípetos (que asoció a la poesía) e impulsos centrífugos (que asoció a la prosa). Aunque considera que la obra lograría sostener cierto equilibrio entre ambos polos, Leminski termina declarando una leve victoria, por puntos, y no por *knockout*, de la prosa:

Completando o percurso: *Galáxias* é prosa ou poesia? Entre a força centrífuga da prosa e a centrípeta da poesia, esse livro representa uma síntese, uma espécie de repouso entre dois ímpetos que seguem em direções opostas. Nessa experiência literária, Haroldo de Campos partiu também de extremos opostos, como a contenção poética das últimas obras do poeta francês Stéphane Mallarmé e a prosa alucinada do *Finnegans Wake*, o derradeiro romance do irlandês James Joyce. No final, a prosa parece sair ganhando por pouco no livro de Haroldo de Campos. E, no ambiente da prosa, *Galáxias* representa a experiência mais radicalmente inovadora levada a cabo no Brasil desde 1956, quando foi publicado *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa<sup>49</sup>

Algunos años después, Luiz Costa Lima [1988] también apostaría y se inclinaría por la base prosística de *Galáxias*. Consciente de estar difiriendo de las posiciones recientes de Haroldo de Campos, el crítico insistió en la orientación prosaica de la obra, inscribiéndola en la gran tradición épica e impura de Homero, Rabelais y Joyce. Adicionalmente, se preocupó de distanciarla, en tono polémico, del lado de Mallarmé.<sup>50</sup> Costa Lima define *Galáxias* como una “prosa especial”, una “prosa minada”: “se abre em possibilidade narrativa, essa contudo é logo interrompida”.<sup>51</sup> Aquello que interrumpe o “mina” tales impulsos figurativos sería la propia reflexividad sobre el soporte verbal, los gestos centrípeto-abstractos que Costa Lima asocia al polo de

49. LEMINSKI, 2012, p.317.

50. Cf. COSTA LIMA, L. “Capítulo VI: Arabescos de um arabista: *Galáxias* de Haroldo de Campos” [1988] In: *A Aguarrás do Tempo. Estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

51. *Idem.*, *op.cit.*, p.343.



la poesía. Si bien define la prosa minada de *Galáxias* como una interrupción constante de la narrativa, esto no lo lleva a afirmar, que el destino o telos de esta obra, sea la afirmación de la pura materialidad del lenguaje. Antes, lo que ocurriría es que, al incorporar esta tensión entre impulsos que se interfieren o cancelan mutuamente, la prosa de Haroldo de Campos habría quedado frente a una “encruzilhada”:

poderia seguir a trilha ascética mallarmeana e se tornar puro traço de pendor esotérico ou escolher a deriva barroca no magma impuro do cotidiano. É pela adoção da última que Galáxias pôde realizar-se em prosa (...) trata-se de uma prosa especial: se abre em possibilidade narrativa, essa contudo é logo interrompida.<sup>52</sup>

No he encontrado en la fortuna crítica de *Galáxias* una formulación semejante, una que sinteticamente, caracterice y evalúe de este modo los polos extremos entre los que se movería esta prosa: entre un formalismo misterioso y una “deriva” en el “magma impuro do cotidiano”. Creo que si en su ensayo Costa Lima no terminase afirmando que *Galáxias* se inclinó por el segundo camino, afiliándola así a la gran tradición épica, este pasaje, la imagen de esta “encruzilhada”, nos ofrecería un marco muy preciso para reflexionar sobre la colisión *irresuelta* entre abstracción y figuración, entre lo misterioso-sagrado y lo prosaico-impuro, que podemos notar durante la mayor parte del trayecto de la obra. Cuando, en este y otros pasajes de su artículo, el crítico afilia *Galáxias* de modo unilateral a la tradición épico-prosaica, me parece que cae en un juego de cartas marcadas, y su argumentación pierde peso.<sup>53</sup> Claramente Costa Lima toma posición, como crítico, por aquella línea, la épico-prosaica, que permitió que la obra pudiese “realizar-se em prosa”. No obstante, su argumento no nos parece convincente cuando desconsidera el peso que la otra vía tendría en esta prosa (“a trilha ascética mallarmeana”, de

52. *Idem.*, *op.cit.*, p.343, cursivas mías.

53. Por ejemplo, al definir su propio rechazo a la poética pura de Mallarmé, Costa Lima se propone, con argumentos poco sutiles, afiliar *Galáxias* al otro lado, épico-prosaico, de la vereda: “[e]is o arco formado entre o desprezo pela fala comercial sobre as coisas, moeda corrente da fala cotidiana, e o culto do enigma como forma e manifestação do sagrado. Ora, a escrita de *Galáxias* é bastante vitalista para que partilhe de semelhante ascese (...) o riso e a voracidade rabelaisianas criam em *Galáxias* um desvio significativo” (*Idem.*, *op.cit.*, p.341-2).

“pendor esotérico”). Creemos que *Galáxias*, y, en particular, el locutor haroldiano, transita con frecuencia, y tal vez predominantemente, por el camino que Costa Lima asoció a Mallarmé.

No debería sorprendernos, por lo tanto, que el crítico español Andrés Sánchez Robayna, al escribir “Micrologia da elusão” [1979], un ensayo inaugural de la fortuna crítica desfasada de *Galáxias*, haya creído posible leer la prosa de Haroldo de Campos, y con buenos fundamentos, exactamente en la dirección contraria.<sup>54</sup> Costa Lima conocía bien el argumento de Sánchez Robayna. De hecho, es del crítico español que tomó la noción formal “prosa minada”. Lo que Costa Lima habría hecho en su ensayo de 1988 es, entrando en el juego dualista de cartas marcadas, apostar polémicamente por la vía opuesta a la del crítico español. Con base en el concepto de “prosa minada” ambos críticos logran percibir que esta prosa se movería entre los polos extremos de un formalismo misterioso y de una abertura hacia lo impuro-prosaico. No obstante, donde Costa Lima ve un triunfo de Joyce, Rabelais y Homero, Sánchez Robayna vio un triunfo rotundo de Mallarmé.

En “Micrologia da elusão” no hay novedades en lo que refiere al término “prosa minada”. Refiere a un tipo singular de prosa literaria (una que no es novela, ni cuento, ni *nouvelle*) cuyo eje formal, cuyo motor, estaría en una dialéctica entre abstracción y figuración. Pero, a diferencia de la versión de Costa Lima, aquí esta dialéctica tendría una direccionalidad clara hacia la abstracción, no menos estricta que la de Greenberg. Sánchez Robayna sustituye el término abstracción por términos equivalentes tomados del estructuralismo y posestructuralismo. “Texto” parece haber sido el nombre que la teoría literaria de los 70 reservó para aquello que Greenberg, en los 40 y 50, llamaba medio específico. Según el crítico español, en *Galáxias* se llegaría al destino de la pura textualidad por medio de una teleología minuciosa, programática, orientada a la abolición o “elusão” de toda figura, tema y representación:

54. Este texto fue incluido en el primer conjunto de textos críticos que comentan con mayor detención *Galáxias*, reunidos por Haroldo de Campos en *Signantia Quasi Coelum. Signântia Quase Céu* [1979]. Destacan, además del ensayo de Sánchez Robayna, textos de João Alexandre Barbosa y del cubano Severo Sarduy. Cf. Campos, H. *Signantia Quasi Coelum. Signântia Quase Céu*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

Precisamente, o texto em prosa proposto como *imantação* ou *aderência* infinita de objetos e motivos, como *absorção* de passagens e figuras, ‘condena’ a prosa a descarregar-se (...) de todo objeto exterior a ela mesma. A acumulação ou *conglutinação* fônica que caracteriza as *Galáxias* é paralela à aderência de objetos, figuras e paisagens que estas prosas realizam para, no ritmo fraseológico e na estrutura do texto, *expulsá-los* minuciosamente, pois ameaçam o texto com o escolho do *tema* e da *significação*. Prosa-antiprosa (...) micrológica elusão<sup>55</sup>

a prosa foi ‘minada’ a partir de seu interior porque não há uma ‘construção geral’ de sentido (como na prosa novelística), mas antes uma exata desconstrução do sentido, uma operação de subtração ou de elusão. Na cena textual das *Galáxias* nada sucede senão a própria imagem do texto. *Nada tem lugar senão o lugar*.<sup>56</sup>

De modo que, según el español, en su nueva prosa, Haroldo de Campos se habría reorientado hacia el afuera prosaico, incorporando los “objetos” y “motivos” del mundo al libro, sólo para “expulsá-los minuciosamente”, uno por uno, programáticamente, bajo una “micrologia da elusão”. Y lo habría hecho porque todas estas figuras “ameaçam o texto com o escolho do *tema* e da *significação*”.<sup>57</sup> El destino de tal programa equivaldría al triunfo del medio específico, es decir, a una victoria del “texto”: “textos que num supremo arabesco irônico são somente eles mesmos”.<sup>58</sup> Por último, el crítico asociará la “imagem do texto” o “idéia do texto”, destino final de este trayecto en prosa, a la noción de lo “epifánico”: se trataría de la “*elusão* de toda outra coisa que não seja sua auto-imantação, isto é, do texto que somente como *abolição* consegue ser *epifania*, que somente como elusão alcança verdadeiro ser textual”.<sup>59</sup> ¿Verdadero ser textual? ¿A qué misterio estaríamos acercándonos aquí?

Con tal argumento, considero que Sánchez Robayna inauguró en la fortuna crítica de *Galáxias* una línea neoformalista, con escasa sensibilidad histórico-artística. Repite, a fines de los 70, el tipo de teleologías de mano única hacia la abstracción artística de cuyos límites y calambres la nueva prosa de Haroldo de Campos pretendía,

55. SÁNCHEZ ROBAYNA, *op.cit.*, p.138-39, cursivas del autor.

56. *Idem.*, *op.cit.*, p.139-40, cursivas del autor.

57. *Idem.*, *op.cit.*, p.138.

58. *Idem.*, *op.cit.*, p.139.

59. *Idem.*, *op.cit.*, p.137, cursivas del autor.

en un inicio, escapar. Pero Sánchez Robayna añade una dimensión que no estaba presente en el formalismo desencantado de Greenberg: la asociación entre abstracción artística y epifanía, entre formalismo y misterio. Como se temía Costa Lima, una convergencia entre depuración formal, misterio y esoterismo aparecen como una de las vías o peligros de la nueva prosa de Haroldo de Campos (y de su fortuna crítica).

Costa Lima y Sánchez Robayna, frente a la encruzijada de *Galáxias*, apostaron por vías opuestas. No obstante, ambos mantuvieron la noción de “prosa minada”. Dentro de nuestra línea de argumentación, proponemos entenderla como una variación, en prosa, de lo que Greenberg denominó “representación sin hogar”: una prosa cuyo eje o motor formal estaría en una dialéctica entre impulsos centrípeto-abstractos e impulsos centrífugo-prosaicos. Como Costa Lima, pretendemos retener este notable hallazgo formal del crítico español. Mantendremos, asimismo, como esquema de fondo de nuestra lectura, la imagen de la “encruzijada” que definiría los polos extremos entre los cuales esta nueva prosa transitaría. Creemos que, con esta imagen, Costa Lima captó con maestría los polos extremos de la poética de Haroldo de Campos de los años 60: entre una abstracción literaria con tendencia al misterio y una afirmación “rabelaiseana” del “magma impuro de la vida cotidiana”. En el próximo capítulo intentaremos aprovechar estos dos hallazgos.

\*\*\*

Ha llegado el momento de referirnos a la función y al peso que han tenido los estudios de Marjorie Perloff para definir nuestra aproximación a *Galáxias*, es decir, para definir lo que hemos llamado “tercera vía, en prosa”. Por un lado, esta vía resultará más simple. No nos exigirá medir el peso de Homero, de Rabelais o Dante en *Galáxias*. No nos exigirá situarla al interior de una teoría de la épica o de la lírica. Manteniéndonos en el período histórico que nos interesa, es decir, en las décadas que siguieron a 1945, creemos que, al entender *Galáxias* como un proyecto de “nova prosa” que surge como respuesta a la crisis de la abstracción, es posible defender que no se trataría de un proyecto aislado, sino que habría participado, probablemente sin consciencia del autor, de cierta práctica literaria, en prosa, que

le fue contemporánea, y que tuvo lugar en diferentes centros culturales del período.

Esta tercera vía restringe considerablemente nuestro foco histórico-artístico. No obstante, resultará teóricamente exigente, pues implica proponer un nuevo modelo de lectura. Habíamos dicho que, en principio, no contaríamos en la teoría literaria con un modelo para leer una nueva prosa como la de Haroldo de Campos. Pero esto no era completamente cierto. Desde los 80, al menos dos críticos estadounidenses, Marjorie Perloff y Stephen Fredman, iniciaron proyectos de carácter más sistemático, orientados a teorizar un nuevo tipo de prosa, en lengua inglesa, que comenzó a ser publicada, y a ganar notoriedad pública, a partir de la década de 60 y 70.<sup>60</sup>

Entre las obras más recurrentes e influyentes comentadas por estos dos críticos, destacamos una breve lista que consideramos esencial. *Three Poems* [1972] de John Ashbery (que, pese al título, se compone de tres piezas en prosa). *Mabel: A Story* de Robert Creeley [publicada en 1976, pero escrita desde fines de los 60]. La prosa tardía de Samuel Beckett, comenzando por *How it is* [ed. francesa 1961; ed. inglesa 1964], luego *Fizzles* [ed. inglesa 1976], realizada en colaboración con un pintor clave de la “representación sin hogar” (Jasper Johns), y cerrando con su última trilogía en prosa *Nohow on* [1980-1983]. Las conferencias y textos en prosa recolectados por John Cage en *Silence* [1961] y en su *Diary: How to improve the world* [1968]. Los *talk pieces* de David Antin, un tipo de reflexión libre frente a una audiencia, que el autor comenzó a publicar, en una prosa espaciada y sin márgenes, en *Talking* [1972] y *Talking at the Boundaries* [1976]. Por nuestra parte, ampliando el cuadro hacia el Sur, proponemos incluir *Galáxias* [1963-1976] en esta mínima lista inaugural de obras que, a partir de los 60 y 70, se orientaron a reinventar la prosa como medio literario en tiempos de crisis de la abstracción y del modernismo tardío.

Esta lista mínima ofrece un marco para pensar en la emergencia internacional de una nueva prosa, una prosa post-abstracta, o

60. Cf. PERLOFF, M. *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage* [1981]. Evanston: Northwestern University Press, 1999; *Idem.*, *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition* [1985]. Evanston: Northwestern University Press, 1996; FREDMAN, S. *Poet's Prose. The Crisis in American Verse* [1983]. *Second Edition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. En estos libros el/la lector/a encontrará numerosos ensayos dedicados a la nueva prosa de la década de 60 y 70.

semi-abstracta. Si bien sus obras forman un conjunto bastante heterogéneo, existen elementos importantes en común. En primer lugar, la mayor parte de sus autores formaron sus sensibilidades artísticas, de modo más o menos ortodoxo, durante el ciclo de la abstracción del post-45. Todos estos proyectos en prosa fueron iniciados una vez que tal ciclo entró en crisis. Por otra parte, todos exhiben, en su concepción de la forma y en su sensibilidad artística, clara conciencia de estar sosteniendo una relación densa, con momentos de negación y de continuidad, con principios y convenciones de las estéticas constructivo-modernistas.<sup>61</sup> Por último, ninguna de las obras mencionadas en nuestra breve lista parece ser una continuación de los géneros más conocidos o canónicos de la prosa literaria: no son novelas, ni cuentos ni *nouvelles*; ni pretenden serlo. Y, en consecuencia, la mayor parte de sus autores no suelen ser asociados a tales géneros prosísticos.<sup>62</sup>

De hecho, la gran mayoría proviene del campo de la poesía. Tanto es así que Fredman optó por definir las obras en prosa que le interesaba estudiar simplemente como “prosa de poetas”. Hay un pasaje, al inicio de su libro *Poet's Prose* [1983], que ha resultado orientador para nuestro estudio sobre *Galáxias*. Se trata de un pasaje que podría, perfectamente, aplicarse al giro prosístico realizado por Haroldo de Campos durante los 60:

61. Conscientes de este tipo de relación densa con maestros del modernismo, tanto Perloff como Fredman han incluido en sus estudios a escritores como Gertrude Stein, William Carlos William y Ezra Pound, buscando en ellos precursores en lo que refiere a técnicas, procedimientos y concepciones.
62. La gran excepción de nuestra lista es Samuel Beckett, quien, antes de dar inicio a su singular prosa tardía, ya se había inscrito en la gran tradición de la novela, con su indispensable trilogía de la posguerra: *Molloy*, *Malone muere* y *El Innomable*. Escritas a fines de los 40, estas novelas fueron publicadas en francés e inglés durante los 50. Para un estudio de esta trilogía, y de su peso dentro de la tradición de la novela, ver ANDRADE, F. *Samuel Beckett: O Silêncio Possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. Considero que las páginas finales del estudio de Andrade son pertinentes a nuestra discusión sobre una nueva prosa. En ellas, el crítico brasileño comenta los caminos que la prosa tardía de Beckett, comenzando por *How it is*, podría abrir para la literatura contemporánea, apuntando a posibles diálogos con otros medios artísticos. Cf. p.159-164.

He sentido ya hace bastantes años que los poetas más talentosos de mi propia generación de la posguerra han girado hacia la prosa como una forma que, en su flexibilidad y densidad lingüística, parece prometer una 'reproducción fiel de la escena exquisita y terrible que se expande alrededor de nosotros' [cita de *Three Poems* de Ashbery, JMC]. *Sería difícil confundir estas obras en prosa con la ficción o con la prosa puramente discursiva*; evidencian una fascinación con el lenguaje (a través de juegos de palabras, rima, repetición, elisión, disyunción, tropos excesivos, y la presentación sutil de la dicción) *que interfiere con la progresión de la historia o idea, al mismo tiempo invitando y examinando los campos "prosísticos" de lo fáctico y de la anécdota, reclamando para la poesía el derecho a investigar el dominio de la verdad*<sup>63</sup>

Encontramos en este pasaje, nuevamente, una definición de nueva prosa que enfatiza la convergencia de impulsos paradójales. Impulsos propios de la abstracción *literaria* ("juegos de palabra, rima, repetición, elisión, disyunción, tropos excesivos...") cancelan o interfieren convenciones básicas del modo prosístico, como las de mantener una mínima continuidad de relato o ideación ("interfiere con la progresión de la historia o idea"). No obstante, tales convenciones e impulsos básicos de la prosa no llegan a ser completamente cancelados por la abstracción literaria. Se conservaría un mínimo de ideación y de relato. Asimismo, se conservaría la orientación hacia el afuera, hacia los "campos 'prosísticos' de lo fáctico y de la anécdota". Esta tendencia a reinventar la prosa literaria habría permitido que un arte formalmente exigente (que Fredman identifica con la poesía), pudiese "reclamar" para sí el derecho de participar de una investigación ambiciosa del afuera, es decir, de los "campos 'prosísticos' de lo fáctico y de la anécdota".

63. FREDMAN, 1990, p.1, traducción mía. Cita original: "I have felt for a number of years that the most talented poets of my own postwar generation have turned to prose as a form that, in its pliancy and linguistic density, seems to promise 'faithful reproduction of the exquisite and terrible scene that stretches around us.' It would be difficult to mistake these prose works for fiction or for purely discursive prose; they evidence a fascination with language (through puns, rhyme, repetition, elision, disjunction, excessive troping, and subtle foregrounding of diction) that interferes with the progression of story or idea, while at the same time inviting and examining the 'prose' realms of fact and anecdote and reclaiming for poetry the right to investigate the domain of truth"

El pasaje anterior resulta sugerente para pensar en los impulsos que podrían haber estado a la base de una nueva fascinación por la prosa literaria en tiempos de la crisis del movimiento abstracto de los años 40 y 50: crisis de los principios de depuración formal, de autodefinition progresiva de medios específicos; una crisis del tabú contra la figuración. Mientras rigieron tales principios, la prosa literaria debe haberles parecido a los artistas abstractos más rigurosos un modo artístico limitado, poco radical. No obstante, una vez que entraron en crisis, y una vez que los artistas se reorientaron hacia el afuera, lo que este modo parecía tener de más dudoso, pudo ser reinterpretado como su mayor ventaja y potencia. La prosa literaria, dada sus convenciones mínimas, simplemente no permite que la abstracción artística pueda “ir hasta el fondo y completar su programa estético”.<sup>64</sup> La prosa es un buen candidato al modo artístico más demótico, más común, menos puro. No es común ser poeta o lector de poesía. Tampoco lo es ser pintor o compositor. Pero todos escribimos y leemos prosa. Este carácter común e impuro nos parece una razón de peso para entender por qué, a partir de los 60, y bajo la consigna de un retorno a la vida cotidiana, surgió un renovado interés por la prosa como medio artístico

La prosa es un modo flexible y accesible que se prestó a incursiones por parte de artistas que provenían de otros medios específicos, o bien, de otras tradiciones literarias (principalmente de la poesía). No obstante, el hecho de que la mayor parte de los autores de la lista básica que hemos presentado sean poetas, no debería llevarnos a considerar las credenciales de origen como criterio para teorizar una nueva prosa.<sup>65</sup> A nuestro juicio, resulta más interesante entender este proyecto de reinención de la prosa, sin importar las credenciales de sus autores, como una respuesta a la crisis de la abstracción. Y, dentro de las posibilidades del soporte literario, creemos que esta nueva prosa habría abierto, a partir de los 60 y 70, una vía fuerte para

64. JAMESON, *op.cit.*, p.209, traducción mía. Cita original expandida: “the failure of autonomy to go all the way and fulfil its aesthetic programme”.

65. Bajo tal criterio, que es el de Fredman, ¿deberíamos excluir de nuestras reflexiones la extraña prosa de una obra como *Ó* [2008] simplemente porque su autor, Nuno Ramos, proviene de las artes plásticas? Si siguiésemos ese criterio, habría que dar inicio a un ejercicio absurdo de duplicaciones: “prosa de pintores” para Ramos, “prosa de ex-novelistas” para la prosa tardía de Beckett, “prosa de músicos” para Cage, etc.



la elaboración estética de las complejas tensiones entre abstracción moderna y vida cotidiana.

Perloff y Fredman, al considerar un conjunto amplio de obras asociadas a esta renovación de la prosa, han podido iniciar un programa teórico orientado a definir lo que estas podrían tener en común en términos de técnicas, manejo formal, contenido histórico y artístico. Dentro de tal programa, elaborar un modelo de recepción, o de lectura, afinado a estas nuevas formas literarias, ha sido tal vez el desafío mayor. Fredman explicó que su libro, *Poet's prose*, tuvo por objetivo principal, no el análisis de obras singulares, sino la elaboración de un modelo común: “[c]onsidero que mi objetivo más importante es proveer un modelo de cómo leer la prosa de poetas”.<sup>66</sup> Por su parte, Perloff también ha expresado esta orientación programática. A su juicio, no estaríamos frente a obras aisladas, a obras fuera de la curva, sino frente a una nueva forma literaria: “[p]iezas, textos, líricas de ficción, monólogos asociativos, collage, *bricolage*, *assemblage*, prosa libre – tal vez el nombre sea menos importante que reconocer que estamos viviendo en un mundo de nuevos organismos literarios”.<sup>67</sup> En sus estudios sobre Ashbery, Beckett, Cage y Antin, podemos notar un esfuerzo metódico por usar las mismas categorías formales y por formular un tipo semejante de preguntas. En otras palabras, Perloff ha intentado, de un modo que nos parece promisorio, estabilizar cierto ángulo de aproximación a esta nueva prosa; ha comenzado a trabajar en base a un nuevo modelo de recepción estética, que difiere de aquellos elaborados para leer y reflexionar sobre géneros anteriores de la prosa literaria como la novela o el cuento.

En definitiva, y resumiendo el trayecto que hemos realizado en este capítulo, nuestra propuesta para aproximarnos a *Galáxias* de Haroldo de Campos consiste en considerar que, tal como fue concebido en 1964, se trataría de un proyecto de “nova prosa” que participó, en una línea propia, de esta reinención post-abstracta de la prosa iniciada en los 60 y 70 en escala internacional. Para dar sustento a esta

66. FREDMAN, 1990, p.13, traducción mía. Cita original: “I take my most important task to be the providing of a model of how to read poet's prose”.

67. PERLOFF, 1996, p.151, traducción mía. Cita original: “Pieces, texts, lyrics of fiction, associative monologues, collage, *bricolage*, *assemblage*, free prose – perhaps the name is after all less important than the recognition that we are living in a world of new literary organisms”.

propuesta, no es irrelevante indicar que una crítica como Perloff se haya interesado, en más de una ocasión [2001; 2012], por *Galáxias*.<sup>68</sup> Durante el próximo capítulo recuperaremos algunas de sus observaciones formales. De momento, nos basta con indicar que, para Perloff, la potencia de *Galáxias* radicaría menos en sus afiliaciones con la tradición literaria, que con las vías que podría abrir para una prosa contemporánea: “[u]na serie de ‘monólogos exteriores’ en prosa, así *Galáxias* apuntaría el camino desde la ‘prosa’ de modernistas como Joyce y Stein hacia la nueva poesía en prosa de la última parte del siglo XX”.<sup>69</sup>

Dicho esto, insistamos en que nuestro interés en los estudios de Perloff no radica en el hecho de que haya comentado *Galáxias*, sino en el modelo crítico que ha estado elaborando desde inicios de los 80 para leer una nueva prosa. Restringiéndonos a la teoría literaria, creemos que se trata del modelo mejor afinado para orientar una lectura de *Galáxias* como un proyecto de prosa post-abstracta, o semi-abstracta, sin afiliaciones claras con la propia tradición de la prosa. Respecto al modelo de Perloff, nos interesará definir y especificar de modo explícito apenas una noción, su noción clave: la idea de *prosa libre*. Curiosamente, esta noción no es de la crítica estadounidense, sino que fue recuperada por ella de un “Manual de estilo” publicado en 1963 por el ingenioso y excéntrico Northrop Frye. Dentro del modelo de Perloff, “prosa libre” ha funcionado como un mínimo común múltiplo para la nueva prosa.<sup>70</sup> Y será, asimismo, una clave básica

68. Cf. PERLOFF, M. “Concrete Prose” in the nineties: Haroldo de Campos’s *Galaxies and After*. In: *Contemporary Literature*. Vol.42, nº2, 2001, p.270-293; *Idem.* “Refiguring the Poundian Ideogram: From Octavio Paz’s *Blanco/Branco* to Haroldo de Campos’s *Galáxias*”. In: *Modernist Cultures*. Vol.7, nº1, 2012, p.40-55.

69. *Idem.*, 2001, p.283, traducción mía. Respecto al término “poesía en prosa”, utilizado por la autora en 2001, este no implica una afiliación literaria unilateral a la tradición de la poesía. Perloff aclara que, con “poema en prosa”, quiere referir a “‘textos límites’ (...) que, como *Galáxias*, desafían la distinción entre poesía y prosa y enfatizan la materialidad del texto” (*Idem, op.cit.*, p.283-84, traducción mía). Citas originales: “A series of ‘exterior monologues’ in prose, *Galáxias* points the way from the ‘prose’ of modernists like Joyce and Stein to the new prose poetry of the late twentieth century”; “‘limit texts’ (...) that, like the *Galaxies*, challenge the distinction between poetry and prose and emphasize the materiality of the text”

70. Para el modo en que Perloff recuperó la noción de Frye para la nueva prosa, ver *Idem.*, 1999, p.39-44; 316-18; *Idem.*, 1985, p.142-148.

para nuestra lectura de *Galáxias*. Para cerrar este capítulo, presentaremos tal noción formal en nuestras terceras notas metodológicas.

#### 6.4. Notas metodológicas III. Una prosa libre o informalista

La noción de una prosa libre fue formulada y presentada por primera vez, a inicios de los 60, en el “Manual de estilo” que Northrop Frye incluyó en *The well tempered critic* [1963]. A juicio del crítico canadiense, pese a que tal manejo prosístico no era una novedad en la tradición literaria, la noción de “prosa libre”, una propuesta suya, al contrario, sí era una contribución sin precedentes para la teoría literaria: “[l]a crítica no parece tener un término como ‘prosa libre’ para describir un ritmo asociativo influenciado, pero no exactamente organizado, por la oración”.<sup>71</sup> Antes de detenernos en el modo en que Frye define su nueva noción formal, queremos indicar de modo claro la relevancia que esta ha tenido para el contrapunto entre artes visuales y literatura que venimos sosteniendo desde el inicio de nuestro estudio.

Mi propuesta consiste en que la noción de “prosa libre” podría tener, para una teoría de la prosa literaria, una importancia análoga a la que tuvo, para la teoría del modernismo pictórico, la noción greenbergiana de un “manejo pinturista” y “todo-alrededor”.<sup>72</sup> Ambas son categorías básicas para entender formas artísticas que incorporan grados de descontrol a su manejo o técnica básica. De modo que, al presentar la noción de prosa libre, lo que estaremos intentando es acercarnos a lo que podría significar, en prosa literaria, un manejo *informalista* o *abierto*. La noción de Frye parece ser una buena base, un buen *punto de partida*, para avanzar en tal dirección. No obstante, advertimos que, en estas páginas finales del libro, tal avance quedará apenas esbozado, dejando sus posibles desdoblamientos para estudios futuros. Aquí nos conformaremos con presentar algunas notas iniciales y básicas.

71. *Idem.*, *op.cit.*, p.81, cursivas mías, traducción mía. Cita original: “Criticism does not appear to have any such term as ‘free prose’ to describe an associative rhythm influenced, but not quite organized, by the sentence”.

72. Para estas definiciones de Greenberg y su relevancia para pensar en lo informal en contextos de abstracción, ver Capítulo 1, sección 1.3.

Dicho esto, podemos ahora detenernos en cómo Frye presentó originalmente esta importante noción formal en su manual de estilo. El crítico comienza por definir la prosa a secas, sin adjetivos. Podemos llamarla prosa convencional o expositiva:

La prosa es de hecho la expresión o imitación en palabras del pensamiento dirigido o de descripciones controladas, *y su unidad es la oración* (...) la prosa imita, en su ritmo y estructura, la expresión verbal de una mente consciente y racional. La prosa [convencional], por tanto, no es el discurso cotidiano, pero el discurso cotidiano en su mejor comportamiento, en sus ropas de domingo, consciente de una audiencia y con su relación hacia esa audiencia preparada de antemano<sup>73</sup>

Esta prosa, bien comportada, se distingue de un segundo tipo: la *prosa libre*. Esta sería una prosa sin sus ropas de domingo, una prosa *informal*, que se definiría fundamentalmente por presentar un “ritmo asociativo” *basado en la unidad breve e irregular de la frase*. El modelo básico que esta prosa *imitaría* sería el discurso cotidiano “subelaborado” [*undeveloped*].

Según Frye, su modelo, este discurso cotidiano “subelaborado” o informal “está orientado principalmente a poner en palabras lo que se ha llamado, de modo vago, corriente de la conciencia: el fantasear diurno, recordar, preocuparse, asociar, el rumiar y soñar que continuamente fluyen por la mente y que (...) frecuentemente llamamos pensamiento”.<sup>74</sup> La “unidad rítmica peculiar” al discurso cotidiano informal es la “frase corta que contiene la palabra o idea central hacia la cual se apunta, pero es en buena medida inocente de sintaxis. Es mucho más repetitiva que la prosa [convencional, JMC], *dado que es*

73. FRYE, 1963, p.18, cursivas mías, traducción mía. Cita original: “Actual prose is the expression or imitation of directed thinking or controlled descriptions in words, and its unit is the sentence (...) prose imitates, in its rhythm and structure, the verbal expression of a conscious and rational mind. Prose [la prosa convencional], therefore, is not ordinary speech, but ordinary speech on its best behavior, in its Sunday clothes”

74. *Idem.*, *op.cit.*, p.20, traducción mía. Cita original: “Ordinary speech is concerned mainly with putting into words what is loosely called the stream of consciousness: the daydreaming, remembering, worrying, associating, brooding and mooning that continually flows through the mind and which (...) we often speak of as thought”

el proceso de elaborar una idea, y las repeticiones son en buena medida un relleno rítmico”.<sup>75</sup> Frye agrega que, “[e]n su búsqueda del asunto principal sigue los caminos de la asociación privada, lo que le da un curso de carácter serpenteante”.<sup>76</sup> Y remata: “[d]ebido a la prominencia de la asociación privada en él, llamaré al ritmo del discurso ordinario ritmo asociativo”.<sup>77</sup> Se trata de un “ritmo asociativo de frase”.<sup>78</sup> Y la frase, en tanto unidad básica, es “de longitud irregular y de sintaxis primitiva”.<sup>79</sup> Otra característica importante de este discurso cotidiano informal sería que, al contrario de la prosa convencional, estaría “imperfectamente consciente de una audiencia”.<sup>80</sup> Presenta ideas en forma inacabada, en su proceso de elaboración.

Hasta aquí Frye nos ha presentado el modelo básico, extra-artístico, de la prosa libre: el discurso cotidiano informal. Pero lo que nos interesa, al igual que al crítico canadiense, es el modo en que este modelo prosaico se expresaría o haría su aparición en el medio literario.<sup>81</sup> Según Frye, el discurso cotidiano informal, con su ritmo asociativo, “puede ser convencionalizado de dos modos. Un modo es imponerle un patrón [*pattern*] de recurrencia”. Esto apuntaría en dirección al verso libre. Es una dirección que no seguiremos en este estudio. El

75. *Idem., op.cit.*, p.21, traducción mía, cursivas mías. Cita original e integral: “One can see in ordinary speech, however, a unit of rhythm peculiar to it, a short phrase that contains the central word or idea aimed at, but is largely innocent of syntax. It is much more repetitive than prose, as it is in the process of working out an idea, and the repetitions are largely rhythmical filler”
76. *Idem., ibid.*, traducción mía. Cita original: “In pursuit of its main theme it follows the paths of private association, which gives it a somewhat meandering course”
77. *Idem., op.cit.*, p.21-22, cursivas mías, traducción mía. Cita original: “Because of the prominence of private association in it, I shall call the rhythm of ordinary speech the associative rhythm”
78. *Idem., op.cit.*, p.73, traducción mía. Cita original: “associative phrase-rhythm”
79. *Idem., op.cit.*, p.24, traducción mía. Cita original: “of irregular length and primitive syntax”
80. *Idem., op.cit.*, p.20-21, traducción mía. Cita original: “it is imperfectly aware of an audience”
81. En su manual de estilo, Frye se mueve continuamente entre una noción y otra, entre modelo cotidiano y forma literaria, y en esta posibilidad consiste, me parece, la potencia de esta categoría formal. Pero, analíticamente, es importante notar que existe una distinción entre modelo prosaico (“discurso cotidiano subelaborado” o informal) y el modo literario que lo “imitaría” o formalizaría artísticamente (“prosa libre”).

segundo modo consiste en “imponer el patrón [*pattern*] lógico y semántico de la oración”.<sup>82</sup> Este modo, que es el que nos interesa para estudiar la nueva prosa, consistiría en *un ritmo asociativo orientado por la oración, pero cuya unidad es, en definitiva, la frase*. Esto es lo que el crítico canadiense entenderá, en literatura, por prosa libre. Y, como anticipamos, al referirse al estado de la teoría literaria en 1963, Frye afirmó: “[l]a crítica no parece tener un término como ‘prosa libre’ para describir un ritmo asociativo influenciado, pero no exactamente organizado, por la oración”.<sup>83</sup> Es importante entender que el énfasis principal de su definición de prosa libre está puesto en *el ritmo asociativo de base*. Este aparecería, según las metáforas de Frye, “disfrazado” o vestido de prosa. Pese a tener mayores afinidades con la frase breve, “de longitud irregular y de sintaxis primitiva”<sup>84</sup>, al funcionar como prosa libre, tal ritmo asociativo *tendería*, como si se tratase de un tropismo, hacia la oración (y hacia su sintaxis). Y, sin embargo, su unidad básica sigue siendo la frase. Esta es la noción básica de una prosa libre literaria.

Respecto al ritmo asociativo que dominaría en la prosa libre, para nosotros ha resultado sugerente que el crítico la haya relacionado a un “tipo de blues verbal o *jazz meditativo*”.<sup>85</sup> La prosa libre sería, por lo tanto, un modo particularmente apropiado para improvisaciones; con un énfasis reflexivo, no en formas cerradas, prefabricadas o convencionalizadas, sino en procesos abiertos. Frye, y con él la teoría literaria contemporánea, habría encontrado, con cierto retraso en comparación a la teoría de las artes plásticas, un equivalente, en prosa, para el toque ‘jazzístico’, improvisado y abierto, asociado al estilo informalista de pintores como Pollock. Y, podríamos sugerir, como hipótesis estética, que el tipo de formas generales que se generarían a partir de un uso consistente de tal manejo prosístico se aproximaría,

82. *Idem, op.cit.*, p.21, traducciones mías. Cita original e integral: “The irregular rhythm of ordinary speech may be conventionalized in two ways. One way is to impose a pattern of recurrence on it; the other is to impose the logical and semantic pattern of the sentence”

83. *Idem., op.cit.*, p.81, cursivas mías, traducción mía. Cita original: “Criticism does not appear to have any such term as ‘free prose’ to describe an associative rhythm influenced, but not quite organized, by the sentence”.

84. *Idem, op.cit.*, p.24, traducción mía. Cita original: “of irregular length and primitive syntax”

85. Frye, *op.cit.*, p.80, cursivas mías, traducción mía. Cita original: “a kind of verbal blues or pensive jazz”.

asimismo, a la sensación formal que puede producir el conjunto de una tela de Pollock.

Cuando Greenberg definió el toque pinturista de la Escuela de Nueva York, enfatizó que este tipo de manejo suelto, rápido, con aspecto improvisado y accidental, existía desde hace siglos en la tradición pictórica. La novedad, que el crítico entendió como la principal conquista formal del Expresionismo Abstracto, fue incorporar ese manejo abierto a un contexto abstracto/cubista.<sup>86</sup> Asimismo, Frye ha notado la presencia de una prosa libre en la tradición literaria al menos desde el *Tristram Shandy* [1759-1767] de Lawrence Sterne. Entre los ejemplos más recientes ofrecidos por el crítico canadiense destacan el *Finnegans wake* [1939] de Joyce y *El innominable* [1953] de Beckett. De modo que este manejo abierto en prosa ya existía en la tradición literaria y, no obstante, la teoría literaria no habría contado, al menos hasta 1963, con una categoría como “prosa libre” para referirse a él. Su formulación teórica parece haber llegado en buena hora. Perloff, que desde los 70 venía persiguiendo un posible diálogo formal entre literatura y Expresionismo Abstracto, encontró en la noción de prosa libre de Frye una categoría central para leer el nuevo tipo de prosa que autores como Ashbery, Creeley y Antin comenzaron a escribir y publicar en los 60 y 70.<sup>87</sup> Notó que todos ellos presentaban, en mayor o menor medida, el tipo de tratamiento abierto e improvisado que Frye asoció al jazz. En todas estas obras, propuso Perloff, el ritmo asociativo “se torna un nuevo centro vital”.<sup>88</sup>

En lo que refiere específicamente a la nueva prosa de los 60 y 70, podríamos sugerir, siguiendo en esto a Greenberg, que su principal

86. Para este argumento ver especialmente Greenberg, 1993f, p.176-180. Si bien el toque abierto, pinturista, ya existía, según Greenberg, en pintores como Tintoretto, Constable, Alessandro Magnasco, la “inserción de pinturismo [*painterliness*] en una infraestructura cubista fue, y seguirá siendo, la mayor y más original conquista de la primera generación de la Abstracción Pinturista [nombre con el que denominaba en los 60 al Expresionismo Abstracto]” (*Idem, op.cit.*, p.180, cursivas mías, traducción mía). Cita original: “The grafting of painterliness on a Cubist infrastructure was, and will remain, the great and original achievement of the first generation of Painterly Abstraction”

87. No es irrelevante mencionar que, antes de sus estudios sobre nueva prosa, Perloff había publicado un libro sobre la relación entre la poesía de Frank O'Hara y el Expresionismo Abstracto. Cf. PERLOFF, M. *Frank O'Hara: Poet among Painters*. Nueva York: George Braziller, 1977.

88. PERLOFF, 1999, p.43.

novedad consistiría en haber elaborado un manejo informalista desde sensibilidades y concepciones derivadas del movimiento abstracto. Esto no tendría precedentes claros en la tradición de la prosa literaria. Por otra parte, una novedad en relación al Expresionismo Abstracto, forzada por las propias convenciones mínimas de la prosa, es conservar un mínimo de figuración (sea en términos de idea-ción o de relato) y presentar una orientación hacia el afuera, hacia la vida cotidiana. La nueva prosa no sería exactamente un informalismo abstracto, sino un informalismo neofigurativo, abierto a la vida cotidiana. En tal sentido, a mi juicio, las afinidades de una prosa libre post-abstracta o semi-abstracta serían principalmente con aquellas prácticas que, como los *Silkscreen Paintings* de Rauschenberg o las telas de Jasper Johns, conservaron un manejo informalista reorientándolo hacia la vida cotidiana y cargándolo con nuevas ambiciones metafóricas y semánticas. Parece pertinente, entonces, entender esta prosa libre inaugurada en los 60 y 70 como una variante literaria de la “representación sin hogar” de Greenberg.<sup>89</sup> La figuración y lo prosaico retornan, pero no a su contexto literario habitual; y se practica un manejo informalista, con la apariencia de lo espontáneo y del accidente, que se presta para digresiones, asociaciones, reformulaciones; con énfasis en procesos abiertos y no en formas terminadas. Un tipo de “jazz meditativo”, en prosa, que intenta sostener, reflexivamente, una relación entre arte y vida cotidiana.

Cerramos estas notas metodológicas con la propuesta programática de que la categoría “prosa libre” podría funcionar como un mínimo común múltiplo para estudios sobre una nueva prosa post-abstracta o semi-abstracta. O bien, usando términos estéticos más amplios, “prosa libre” podría servir como categoría formal básica para estudios de literatura comparada interesados en teorizar y definir una posible participación de la prosa literaria dentro de una “nueva tradición abierta” que, como ha sugerido Greenberg, se habría tornado más accesible a partir de los 60, ya concluido el ciclo del informalismo abstracto.<sup>90</sup>

89. Cf. Capítulo 4, sección 4.2.

90. Como referimos en el Capítulo 1 [sección 1.3.], Greenberg sugirió que artistas neofigurativos como Robert Rauschenberg y Jasper Johns, al heredar algunos principios formales básicos del Expresionismo Abstracto (como el manejo pinturista), habrían mostrado la posibilidad de avanzar en una “nueva tradición abierta” que trasciende el marco histórico-artístico del informalismo abstracto del post-45. Cf. GREENBERG, 1993b, p.217.



## Capítulo 7

### Mente artesanal/ Mente industrial: *galáxias*

*olhe para o peixe olhe para o peixe olhe para o peixe o  
jeito é olhar para o peixe*

HAROLDO DE CAMPOS<sup>1</sup>

#### 7.1. Clivaje y contacto

En este capítulo final, como estrategia general, centraremos nuestra lectura de *Galáxias* en la fórmula con la que Haroldo de Campos inició su proyecto de nueva prosa: “clivagem: mente artesanal de Guimarães Rosa e mente industrial de Oswald. e para frente. galáxias”.<sup>2</sup> Nos preguntaremos por el modo en que esta fórmula encontraría expresión a nivel de la forma. Con tal propósito, realizaremos dos movimientos mayores. En el primero de ellos, perseguiremos este clivaje desde el polo de una “mente artesanal” [secciones 7.2., 7.3., 7.4]. En el segundo, lo intentaremos desde el polo de una “mente industrial” [secciones 7.5., 7.6., 7.7]. A lo largo del capítulo, intentaremos mostrar que, sin importar el lado del clivaje desde el que enfoquemos la prosa de *Galáxias*, los momentos más interesantes de la forma serían alcanzados en ciertos puntos de contacto, o de pasaje, entre tales polos extremos.

Me parece posible introducir esta idea de clivaje y contacto comentando la singular portada de la 1ª edición de *Galáxias* (Fig. 13). En ella la única figura distinguible es la imagen fotográfica de Haroldo de Campos. En el frente del libro tenemos la mitad de su rostro, en el reverso la otra mitad. La imagen aparece mediada por una superficie reticulada que produce un efecto que distorsiona y difumina líneas y colores, evocando imágenes televisivas con estática o imágenes digitales pixeladas. Los colores (azul, verde, anaranjado, celeste, violeta), a la vez artificiales y cálidos, presentan puntos de saturación (p.ej. en los anteojos del autor). Pese al efecto general de difuminación y distorsión, aún es posible distinguir la figura (el rostro de Haroldo) del

1. CAMPOS, 1984, “a dream that hath no bottom”. Texto 49 [1974].

2. *Idem.*, 1964, p.112.

fondo. El énfasis formal recae, no obstante, sobre aquello que produce interferencia: una pantalla o velo tecnológico que se interpone entre nosotros y la figura del autor.

Si fijamos nuestra atención en la textura de esta pantalla, hasta perder la *gestalt* figura/fondo, lo que quedará es una superficie densamente reticulada y homogénea que se antepone, como una rejilla, a la imagen figurativa. Al enfocar sus detalles mínimos notaremos que, pese al efecto general tecnológico/televisivo que puede producir, lo que aparece no será una retícula moderna y cuadriculada, sino un tejido minucioso, casi artesanal: cientos de líneas o cordones rugosos, verticales y delgados, que parecen entrelazados como los filamentos de una arpillera. Esto resulta particularmente nítido en la franja inferior de la portada, en colores celestes y verdes (Fig.14). De modo que, si vemos esta portada desde lejos, parecemos estar frente a una pantalla o retícula hipermoderna; examinada en detalle, ésta se transfigura en tejido artesanal. Cambia de estatuto, modula de moderna a artesanal, o de artesanal a moderna, según cambiemos nuestro enfoque o aproximación a la superficie.

En la medida en que avancemos en nuestro estudio, veremos que el tipo de preguntas que esta portada puede provocar, son análogas a aquellas que surgirán cuando interroguemos de cerca los planos en prosa de *Galáxias*: continuidades de la abstracción geométrica, problemas relacionados a la imagen técnica, o *pop*, y problemas ligados a una condición neoartesanal. No obstante, no todos estos elementos presentarían un peso y un nivel de elaboración formal equivalente. Creemos que una convergencia difícil entre abstracción moderna y condición artesanal funcionaría como su línea más tensa, astuta y de difícil interpretación.

\*\*\*

Volvamos a la portada de *Galáxias*. Alguien ha concebido este punto de pasaje entre polos extremos y le ha dado forma. Si en lugar de colores cálidos y artificiales, predominasen tonos rústicos (p.ej. marrón, rojo, amarillo), el efecto artesanal de la textura podría haber resultado ostensivo. Pero quien compuso esta textura no ha querido ser evidente. La posibilidad de lectores/as que pasen de largo, que no capten el juego, ha sido prevista. Para ellos/as, el efecto hipermoderno de

distorsión de la imagen del autor respondería a la mediación de alguna retícula tecno-televisiva. Pero se ha previsto, asimismo, lectores/as que examinarían esta textura con mayor atención, identificando un punto de pasaje entre hipermodernidad y manejo artesanal. Y, al encontrarlo, *retroactivamente*, tendrán que repensar la forma que tienen en frente. Mirarla de nuevo, tras haber captado el juego del compositor. Tal vez, ahora, confronten esta superficie con mayor desconfianza. Y con mayor interés. En definitiva, y contra las apariencias, ha sido este tejido artesanal minucioso, casi microscópico, el que ha producido, concretamente, el efecto de hipermodernidad. Esto no es artesanía pura o folclórica. Al reconsiderar este tejido minucioso, y sus efectos, en lugar de hablar de artesanía sería preferible pensar en una neoartesanía: la idea de una artesanía paradójicamente tecnológica, capaz de cumplir funciones modernas o hipermodernas. Clivaje y contacto *reflexivo*: un polo (“artesanal”) ha servido a la expresión de contenidos de su polo opuesto (“industrial”). De modo que, ¿el polo que toda una generación, y en particular el concretismo literario, había entendido como el otro de la abstracción geométrica, y de la modernización del período post-45, podría servir, después de todo, a propósitos análogos?

En *Galáxias* estaríamos frente a una *segunda venida de lo artesanal*, una condición artesanal sin hogar o fuera de lugar. Una neoartesanía capaz de participar en contextos de abstracción moderna de modos astutos y reflexivos, cuyos sentidos pueden variar de texto en texto. Es relevante insistir en que *Galáxias* no habría sido el único proyecto serial del post-64 centrado en una dialéctica entre abstracción geométrica y manejo artesanal. Compartió esta línea difícil, al menos, con los primeros *Bóviles* de Hélio Oiticica.<sup>3</sup> En ambos proyectos en serie, un tipo de manejo informalista, aparentemente espontáneo, asociable a prácticas artesanales o tradicionales, apareció como una novedad chocante viniendo de artistas asociados al movimiento abstracto de los 50. Cuando tal manejo fue presentado en una escena o situación geométrico-constructiva, reaparecía como algo familiar fuera de

3. Al respecto, retomo una hipótesis de Viviana Bosi que podría tener relación con el énfasis formal que he percibido en estos dos proyectos del post-64. La crítica propuso que una pregunta artística relevante del período habría sido: “Como conjugar, em meados dos anos 1960 (...) trabalho artesanal e técnicas industriais de produção?” (BOSI, *op.cit.*, p.46).

lugar. No debe haber sido fácil decir a qué habría vuelto este informalismo, ni qué vendría a representar, dentro de los planos en prosa de Haroldo de Campos o en los objetos compuestos de Oiticica.

¿A qué habrían vuelto tejidos rústicos y arpilleras, con sus movimientos sueltos e insinuantes, con sus bellezas y provocaciones, a las bases constructivo-geométricas de los *Bólides*? Por otra parte, tales estructuras geométrico-constructivas ya no parecían extrañas; incluso podían evocar (para una perspectiva de clase media) espacios familiares, cotidianos e íntimos. En el caso de *Galáxias*, los procedimientos cubistas y los principios impersonales exhibidos en la mayor parte de sus textos deben haber resultado familiares para los lectores de poesía concreta. No obstante, ¿qué decir del locutor de esta obra? ¿A qué habría vuelto, después de la impersonalidad del geometrismo brasileiro, una persona ficcional que practica una dicción oratoria y un manejo informalista?

Estos dos proyectos en serie expresan un movimiento subterráneo que afecta los dos polos de nuestro clivaje, posiblemente relacionado al proceso histórico brasileiro en curso. Frente a los planos en prosa de Haroldo de Campos, o frente a los objetos compuestos de Oiticica, ya no parece posible afirmar, sin que comiencen a proliferar preguntas difíciles, ni que estructuras geométrico-constructivas estén fuera de lugar ni que una condición artesanal esté en su lugar.<sup>4</sup> Cuando, a mediados de los 60, un manejo informalista capaz de evocar prácticas artesanales retornó a un arte post-abstracto, o semi-abstracto, lo hizo en un contexto de modernidad que, aunque no coincidiese con el que había sido proyectado e imaginado en los 50, se había sedimentado de modo claro. Como afirmó Schwarz, el proyecto de modernización del período post-45 “había revolvido a sociedade de alto a baixo”.<sup>5</sup> Y tal proceso tuvo efectos profundos e inesperados. Tal vez haya sido a partir de los 60, y especialmente en el

4. Es posible que estos dos proyectos en serie exijan una revisión, con especificidad histórica, del esquema clásico que Roberto Schwarz propuso para el siglo XIX brasileiro. Cf. Schwarz, R. “As idéias fora de lugar” [1977]. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2012. Respecto a las ideas modernas liberales que circulaban en el Brasil del siglo XIX, Schwarz se refiere a la “dissonância propriamente incrível que ocasionam o saber e a cultura de tipo ‘moderno’ quando postos neste contexto [el contexto brasileiro, JMC]” (SCHWARZ, 2012, p.19).

5. *Idem.*, 2014a, p.197.

eje Rio-São Paulo, que sus disonancias estructurales imprevistas comenzasen a hacerse sentir con mayor intensidad. Apropiándonos, por última vez, de una fórmula de Schwarz de 1970, lo que importaría en proyectos en serie del post-64 como *Bólides* y *Galáxias* no sería apenas percibir la coexistencia entre los polos extremos de una modernidad periférica, sino dar inicio a una reflexión difícil (estética, teórica, crítica) sobre el “carácter sistemático desta coexistência, e seu sentido, que pode variar”.<sup>6</sup> En *Galáxias*, Haroldo de Campos ensayó, en serie, arreglos sistémicos, pero inorgánicos, entre los polos extremos de una “mente artesanal” y de una “mente industrial”. Para iniciar nuestra reflexión sobre el sentido variable de estos arreglos inorgánicos, comencemos el primer movimiento de este capítulo, enfocando estos planos en prosa desde el polo artesanal del clivaje.

## 7.2. Base informalista y un principio mínimo de la prosa (*prorsus*)

*e começo aqui e meço aqui este começo e recomêço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomêço por isso arremêço por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em miluma-páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas mesmam ensimesmam onde o fim é o comêço onde escrever sobre o escrever é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo descomêço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e forçoso (...) um livro de viagem onde a viagem seja o livro o ser do livro é a viagem (...) um livro ensaia o livro todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro (...) por isso não conto por isso não canto por isso a nãoestória me desconta ou me descanta o avesso da estória que pode ser escória que pode ser cárie que pode ser estória tudo depende da hora tudo depende da glória tudo depende de embora e nada e néris e reles e nemnada de nada e nures de néris de reles de ralo de raro e nacos de nevas e nanjas de nulles e nures de nenhures<sup>7</sup>*

6. *Idem.*, 2008, p.86.

7. CAMPOS, 1984, “e começo aqui”

Estas son las palabras inaugurales del locutor de *Galáxias* en el Formante 1 [1963]. Podríamos pensar en algún rito de inauguración. Quien habla vendría a ser un maestro u oficiante que propone, ante una audiencia imaginaria, el inicio de una travesía. Como en el final de la *Ciropédia*, recibimos el llamado, la exhortación, a un viaje que podemos entender como un nuevo proyecto artístico, con sus propios principios y leyes. Situado en el lugar de guía y capitán, el locutor de *Galáxias* realiza un nuevo llamado a la nave de Argos. Nos propone un viaje que, como veremos, podrá ser tanto a través del propio soporte verbal como un viaje ficcional por el mundo.

En *Galáxias*, estas dos modalidades del viaje, una centrípeto-abstracta, la otra centrífugo-figurativa, suelen coincidir en el mismo texto. En este formante inicial, sin embargo, la primera modalidad domina. El locutor presenta los principios y nociones básicas de la travesía que estaríamos por comenzar. Lo hace por medio de una dicción densa en repeticiones, rimas, anáforas y aliteraciones, que resulta ser parte constitutiva de los propios principios formales de la obra. Pues, en buena medida, esta dicción sostendrá el trabajo de la abstracción literaria. Según Stephen Fredman, cuando poetas escriben en prosa, expresan su “fascinación con el lenguaje” por medio de “juegos de palabras, rima, repetición, elisión, disyunción, tropos excesivos, y la presentación sutil de la dicción”.<sup>8</sup> En *Galáxias*, esta fascinación es expresada, principalmente, por medio de un juego de asociaciones sonoras conducidas por el locutor, en un estilo que parece una improvisación, abierta a lo imprevisible. Lo llamaremos *ecolalia* o juego ecolálico.<sup>9</sup>

8. FREDMAN, *op.cit.*, p.1, traducción mía. Cita original expandida: “they evidence a fascination with language (through puns, rhyme, repetition, elision, disjunction, excessive troping, and subtle foregrounding of diction) that interferes with the progression of story or idea”
9. Podríamos haber optado, asimismo, por los términos de Ezra Pound, y llamarlo *melopeia*, es decir, el acto de cargar el lenguaje con sonido y musicalidad, acercándolo al ritmo del canto. Cf. POUND, E., 1968, p.25; *Idem.*, 2010, p.63. Una definición pertinente es la siguiente: “MELOPOEIA, allí donde las palabras son cargadas, más allá de su significado básico, con alguna propiedad musical, que dirige el peso o tendencia del sentido” (*Idem.*, 1968, p.25, traducción mía). Cita original: “MELOPOEIA, wherein the words are charged over and above their plain meaning, with some musical property, which directs the bearing or trend of that meaning”

Que en la prosa de *Galáxias* se expresa una fascinación por el lenguaje parece autoevidente. Adicionalmente, nos parece que expresa una fascinación no menos intensa por el pensamiento. Fascinación por un estilo de pensamiento que presenta el mismo carácter espontáneo, improvisado y abierto a lo imprevisible. Arriesgado. Uno que no teme mostrar sus ideas en estado de ebullición. Una línea de pensamiento que, muchas veces, no sabemos de dónde viene ni hacia dónde se dirige. No es independiente de la ecolalia. Antes, creemos que se trata de líneas entrelazadas. A tal punto entrelazadas que, en un texto como el Formante 1, parece imposible decidir si el locutor estaría más interesado en seguir el curso de sus asociaciones sonoras o en seguir el curso de su asociación libre de ideas. Ambas líneas parecen potenciarse recíprocamente.<sup>10</sup> Adicionalmente, notemos que, en un texto como el Formante 1, parece natural conectar estos ritmos asociativos a la figura de una persona ficcional: al locutor. Estaríamos en presencia de *sus* asociaciones; viéndolas emerger y entrelazarse como en una improvisación libre. Entrelazadas, dan forma a un *pensamiento ecolálico*, cuyo motor común correspondería lo que Northrop Frye llamó “ritmo asociativo”. Y, aun cuando nos encontremos frecuentemente con oraciones, considero que la unidad básica de esta prosa es la frase. Es decir, estaríamos frente a una variante de prosa libre.<sup>11</sup>

El Formante 1 nos presentaría, al desnudo, lo que proponemos llamar *base* de la nueva prosa de Haroldo de Campos: *una prosa libre de la persona*. Aunque no siempre con el mismo protagonismo, encontraremos esta base, esta dicción informal de la persona, con su estilo improvisado y abierto, en todos los textos de *Galáxias*. En todos tendremos la impresión de que *alguien*, a la vez que juega con el lenguaje, piensa o medita algún contenido incierto, muchas veces

10. Al respecto, destacamos que Gonzalo Aguilar también ha notado la relevancia de un entrelazamiento entre abstracción literaria y pensamiento en la obra de Haroldo de Campos: “a função poética (entendida como a ‘concretude’ da poesia) se potencializa com a função cognitiva” (AGUILAR, 2005, p.328). Otro crítico que ha destacado la potencia de este cruce entre poesía y pensamiento en *Galáxias* es Raúl Antelo. Cf. ANTELO, R. “La escritura rapsódica y la caída del sujeto”. In: *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. N°1, 2015, p.4-24.
11. Para la noción de prosa libre, que hemos tomado de Northrop Frye, ver Capítulo 6, sección 6.4.

enigmático. Un pensamiento ecolálico, con la apariencia de la improvisación, cuya escena ficcional mínima es un aquí y ahora (“e começo aqui e recomeço”) indeterminado. Adicionalmente, creemos que esta prosa libre de la persona evocaría, vagamente, una dicción oratoria y un contexto ceremonial.<sup>12</sup>

\*\*\*

Refirámonos a un principio formal mínimo de *Galáxias* que recibe énfasis en el Formante 1: un principio de interrupción de la prosa. Comencemos retomando algunas formulaciones de Frye. En su manual de estilo, el crítico canadiense sugirió que, en la prosa libre, es frecuente encontrar repeticiones de la idea central de un pensamiento en estado de emergencia: una “frase corta que contiene la palabra o idea central hacia la cual se apunta”. Para Frye, la prosa libre tendría por modelo un discurso o pensamiento cotidiano “subelaborado”, una ideación asociativa que no sabe exactamente hacia dónde se dirige. De allí su carácter “serpenteante”.<sup>13</sup> Frye agrega que la prosa libre “[e]s mucho más repetitiva que la prosa [convencional, JMC], dado que es el proceso de elaborar una idea, y las repeticiones son en buena medida un relleno rítmico”.<sup>14</sup> En términos generales, tal descripción parece pertinente para la prosa libre de nuestro locutor, en donde encontramos entrelazados pensamiento y ecolalia. No obstante, resulta imprecisa. En *Galáxias* la repetición ecolálica no sería un “relleno rítmico” para continuar, por fin, con el avance o progresión de la ideación. Antes, sería un impulso voluntario, casi metódico, de interrumpir y reiniciar tal progresión.

12. Volveremos sobre esta hipótesis en la próxima sección.
13. Frye, *op.cit.*, p.21, traducción mía. Cita original expandida: “In pursuit of its main theme it follows the paths of private association, which gives it a somewhat meandering course”. En nuestro pasaje podríamos indicar como ejemplos la repetición de la palabra “começo”, con todas sus variantes (p.e. “recomeço”, “descomeço”), o la repetición de la noción de “viagem”.
14. *Idem.*, *ibid.*, traducción mía, cursivas mías. Cita original e integral: “One can see in ordinary speech, however, a unit of rhythm peculiar to it, a short phrase that contains the central word or idea aimed at, but is largely innocent of syntax. It is much more repetitive than prose, as it is in the process of working out an idea, and the repetitions are largely rhythmical filler”



En este sentido, las formulaciones de Stephen Fredman sobre su prosa de poetas parecen más afinadas a nuestro caso que las de Frye. Según Fredman, la fascinación de los poetas por el lenguaje, que se expresa en una acentuada reflexividad sobre el propio soporte, los llevaría a *interferir* “la progresión de la historia o idea”.<sup>15</sup> Refiriéndose específicamente a *Galáxias*, Costa Lima y Sánchez Robayna han usado una fórmula más violenta para referir a este principio de interrupción: definieron estos textos como “prosa minada”.<sup>16</sup> Esto sugiere un impulso más destructivo y abrupto orientado a cancelar o minar las convenciones mínimas del modo literario de la prosa. Este impulso no es fácil de describir. En primer lugar, la ecolalia, que destaca por su capacidad de interrumpir ideación y relato, parece una fuente de satisfacción y de distensión para el locutor haroldiano. De allí su carácter lúdico y su cercanía al canto. Pero estas satisfacciones parecen provenir, asimismo, de un manejo *personal* de potencias propias de la abstracción literaria; es decir, de potencias que se muestran capaces, en cualquier momento, de interrumpir y bloquear la figuración; cancelar y reiniciar, una y otra vez, la progresión en prosa de la ideación y del relato. Así, el juego ecolálico del locutor haroldiano pareciera situarse a mitad de camino entre un impulso arbitrario de la persona y un principio metódico-programático de artista abstracto.

Conectemos este principio de interrupción de la prosa a la idea metaliteraria que parece conducir el Formante 1: la idea de que sería posible, en todo y cualquier momento (“tudo depende da hora”), recomenzar, reformular, reorientar, cancelar, revertir, invertir lo que ha sido iniciado, lo que ha sido dicho. La ideación puede revertir en pura ecolalia. La “estória”, si interrumpida por la abstracción, puede revertir en “escória”; el “conto” en “canto”.<sup>17</sup> Y viceversa. Este principio

15. FREDMAN, *op.cit.*, p.1, traducción mía. Cita original expandida: “a fascination with language (...) that interferes with the progression of story or idea”

16. Cf. Capítulo 6, sección 6.3.

17. CAMPOS, *op.cit.*, “e começo aqui”. Formante 1 [1963]. La siguiente secuencia, en donde la ideación es subordinada a la ecolalia, es un buen ejemplo del principio de interferencia: “tudo depende da hora tudo da glória tudo depende de embora e nada e néris e reles e nemes e nures de néris de reles de ralo de raro e nacos de necas e najas de nullus e nures de nenhures e nesgas de nulla res”. Aquí, la ecolalia, con sus aliteraciones en “n” y “r”, toma el mando de la dicción, alejando la prosa de la ideación y acercándola al puro canto. Las frases se abrevian, condensando rima y aliteración. Bajo la presión de esta

de interrupción, permanente e imprevisible, fuerza al/a la lector/a a un movimiento atípico en la prosa: el gesto constante de mirar hacia atrás. Miramos hacia atrás para comprobar si aún conservamos una mínima ficción o ideación, una mínima prosa, o si ya el cuento se ha convertido en canto, la historia en escoria, el pensamiento en ecolalia. O viceversa. Nos acostumbramos a comparar, constantemente, obsesivamente, lo que está siendo dicho con lo que ya se dijo.

Para entender este principio atípico de *Galáxias*, un esquema formal de tres estudiosos de la prosa literaria, Michal Ginsburg, Lorri Nandrea [2006] y Franco Moretti [2013], nos ofrecerá un modelo simple, pertinente y orientador. Ginsburg y Nandrea definieron del siguiente modo una convención mínima de la prosa: “uno de los atributos de la prosa es su dirección ‘hacia adelante’ (la palabra deriva del Latin *prorsus*, ‘hacia adelante, recto, directo’).<sup>18</sup> En oposición a este *prorsus* de la prosa, “la poesía presenta ‘retornos’ [*turns*] en la forma de quiebres de líneas, así como rima y métrica, cuyo efecto depende de lo que vino antes (voltearse hacia atrás), en contraste con la prosa cuyo sentido depende de lo que está adelante (el fin de la oración; el próximo evento en la trama de la novela).<sup>19</sup>

Moretti, por su parte, recuperó estas definiciones básicas, y las formuló así:

prosa, *provorsa*: mirando hacia adelante (...): el texto tiene una orientación, se inclina hacia adelante (...) el sentido depende a tal punto de lo que está por venir que la oración literalmente cae en la que viene a continuación – estas composiciones que miran hacia adelante están en todo lugar en la prosa, y permiten su típica aceleración del ritmo narrativo.

Como principio opuesto, el crítico refiere a los cortes del verso, que nos hacen voltearnos y retornar: “Verso, *versus*: hay un *pattern* que se

reflexividad ecológica la progresión de la ideación es reducida a su mínimo (“nemnada de nada”, “nullus”, “nulla res”).

18. GINSBURG; NANDREA, 2006, p.245, traducción mía. Cita original: “one of the attributes of prose is its ‘straightforwardness’ (the word derived from the Latin *prorsus*, ‘straightforward, straight, direct’)”.
19. *Idem.*, *ibid.*, traducción mía. Cita original: “poetry highlights ‘turns’ in the form of line breaks, as well as rhyme and meter, whose effect depends on what came before (turning back), in contrast to prose whose sense depends on what lies ahead (the end of a sentence; the next event in the plot of a novel)”.

voltea y retorna: hay una simetría, y la simetría siempre sugiere permanencia”. Moretti enfatiza el carácter esencial o básico del movimiento hacia adelante para el estudio de la prosa: *prorsus*, este “nexo consecutivo”, sería “un buen punto de partida para una estilística de la prosa”.<sup>20</sup> Siguiendo el esquema de estos autores, entendemos que, en el modo literario llamado prosa, *prorsus* es una convención mínima. Para leer un texto como prosa sería indispensable sentir un *mínimo* impulso hacia adelante, una orientación mínima a buscar un nexo consecutivo para alguna ideación, descripción o relato.

No obstante, para leer *Galáxias* resulta fundamental destacar que *prorsus* y *versus*, pese a referir a mociones contrarias, no son principios excluyentes. Ginsburg y Nandrea advierten que siempre los encontraremos en formas combinadas: “varias formas de ‘conectar hacia adelante’ ocurren en el verso (cf. *enjambment*), y pausas en las que uno se detiene y reflexiona hacia atrás ocurren regularmente en prosa”.<sup>21</sup> El autor al que refirieron para mostrar, en prosa, la posibilidad de una combinación intensa y reflexiva de estos movimientos contrarios corresponde precisamente al primer maestro de la prosa libre: Lawrence Sterne y su *Tristram Shandy*. El siguiente pasaje, en el que Tristram nos explica la “maquinaria” formal de su singular prosa, debiera interesar a cualquiera que pretenda familiarizarse con *Galáxias*:

Un historiador podría conducir su historia como un mulero conduce su mula, - hacia adelante;... sin jamás voltear la cabeza hacia su derecha o hacia su izquierda - podría así aventurarse a predicirnos la hora en la que debería alcanzar el final de su viaje; - - - pero, moralmente, esto es imposible: Pues, si se trata de un hombre con el más mínimo espíritu, encontrará cincuenta desvíos desde una línea recta para ser tomados, durante su trayecto,

20. MORETTI, 2013, p.162, traducciones mías. Citas originales: “prose, *provorsus*: forward-looking (...): the text has an orientation, it leans forward (...) meaning depends so much on what lies ahead that sentence literally falls into the following one - these forward-looking arrangements are everywhere in prose, and allow its typical acceleration of narrative rhythm”; “Verse, *versus*: there is a pattern that turns around and comes back: there is a symmetry, and symmetry always suggests permanence”; “consecutive nexus”; “consecutiveness is a good starting point for a stylistics of prose”.
21. GINSBURG; NANDREA, *op.cit.*, p.245, traducción mía. Cita original: “various forms of ‘linking forward’ occur in verse (cf. *enjambment*), and pauses in which one rests and reflects back regularly occur in prose”.

con estos o aquellos camaradas. (...) en resumen, esto no tiene fin (...) *la maquinaria de mi obra es única en su especie; dos mociones contrarias, que habían sido consideradas divergentes la una de la otra, han sido introducidas en ella, y reconciliadas. En una palabra, mi obra es digresiva, y también es progresiva, – y al mismo tiempo*<sup>22</sup>

En otras palabras, el narrador de Sterne demostró que *prorsus*, el nexos consecutivo, aquello que nos impulsa hacia adelante, puede ser metódicamente tensionado, minado, desviado, cancelado, reiniciado, sin que esto implique, necesariamente, caer fuera de la prosa. De hecho, practicando esta lógica paradójica, *Tristram Shandy* se transformó en un clásico de la prosa literaria. La maquinaria inventada por Sterne, esta tensión reflexiva y lúdica entre *prorsus* y *versus* como motor básico de una forma prosística, coincide con los juegos de comienzo y recomienzo, de avance, interrupción y reinicio, que el locutor haroldiano indica en el Formante 1 como maquinaria básica de su prosa libre y minada.

\*\*\*

Antes de cerrar nuestro comentario sobre el Formante 1, quiero llamar la atención del lector sobre algo que puede parecer un detalle formal, incluso un accidente. Es muy posible que no lo haya notado. En las primeras líneas del pasaje seleccionado encontramos lo siguiente: “o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas (...)”. Alguien, o alguna instancia, ha realizado un corte aquí, en medio de la primera oración. No

22. *Apud., Idem., op.cit.*, p.260-61, traducción mía. Cita original expandida: “Could a historiographer drive on his history as a muleteer drives on his mule, – straight forward;... without ever once turning his head aside either to the right hand or to the left, – he might venture to foretell you to an hour when he should get to his journey’s end;- - - - but the thing is, morally speaking, impossible: For, it he is a man of the least spirit, he will have fifty deviations from a straight line to make with this or that party as he goes along. . . . There are archives at every stage to be look’d into . . . which justice ever and anon calls him back to stay the reading of:- - - In short, there is no end to it (...) the machinery of my work is of a species by itself; two contrary motions are introduced into it, and reconciled, which were thought to be at variance with each other. In a word, my work is digressive, and it is progressive too, - and at the same time”.

parece ser atribuible al locutor, al menos no en tanto presencia ficcional que habla aquí y ahora. Si lo que se pretende es exhibir o imitar un habla o un pensamiento espontáneo, improvisado, no contribuiría a tal efecto interrumpir el flujo de la prosa en un punto como este: “o que importa não é a viagem mas o começo da / por isso meço por isso...”. Este corte no responde al ritmo asociativo de un pensamiento; tampoco al ritmo asociativo de un juego ecolálico. La musicalidad de la oración quedaría mejor restaurando la palabra suprimida (viagem). Siendo ajena al estilo del pensamiento ecolálico del locutor, puede parecernos una supresión mecánica que provendría desde otra instancia. Por otra parte, ocurre una única vez en el texto.

¿Por qué introducir este detalle o accidente formal? Quien conozca bien esta obra sabrá que no corresponde a una errata de la edición, sino a un tipo de cortes e intervenciones recurrentes a nivel de la serie. Antes que contribuir al impulso de dar forma y ritmo a esta prosa libre, estas intervenciones parecen accidentes que provocan pérdida de forma, pérdida de ritmo personal. Y, sin embargo, la autoría ha querido producirlos y dejarlos allí, en el texto, de modo casi imperceptible. Para nosotros, cuenta como primera advertencia de que, en estas superficies textuales, no todas las intervenciones e impulsos nos conducirán a la persona ficcional del locutor. Desde el otro lado de un clivaje, tendríamos otra instancia en operación. El peso de tal instancia en el Formante 1 es mínimo. Pero veremos que, en otros textos, el arreglo entre estas instancias opuestas, su peso relativo, será diferente. Reservaremos este problema para el segundo movimiento de nuestro capítulo, cuando nos reframamos al polo impersonal de una “mente industrial”.

### **7.3. Retornos desde el polo artesanal: pseudo-oratoria y distinción personal**

En esta sección discutiremos dos importantes retornos que pueden resultar sorprendentes y escandalosos proviniendo de uno de los protagonistas del concretismo literario: el retorno de la persona y el retorno de una dicción vagamente oratoria.

Comencemos por el retorno de la persona ficcional. Al respecto, la posición de Gonzalo Aguilar [2005] resultará orientadora para el argumento de nuestro capítulo. En primer lugar, Aguilar enfatizó su

novedad: “[n]as *Galáxias*, Haroldo declina, por primeira vez depois do concretismo, em primeira pessoa”. El crítico interpreta esto como una ruptura mayor con el programa de la poesía concreta:

na encenação do sujeito e da referência, o poema projeta-se a partir de postulados diferentes daqueles do concretismo. A mera presença elocutória de um eu é índice de uma descontinuidade: o poema quebra *ou submete a novas condições a estratégia coletiva concretista* (...) Escritura em comum, voz plural, os próprios poetas haviam suspenso seus estilos para somar-se a uma prática conjunta e anônima do ponto de vista da voz lírica<sup>23</sup>

Diez años después, Aguilar [2015] reformularía esta evaluación. Al hacerlo, extremó la idea de una ruptura. Desde las primeras líneas de la obra, estaríamos, según el crítico, frente a un quiebre absoluto: “as palavras iniciais do poema podem ser lidas como o decreto de morte da poesia concreta: ‘e começo aqui e meço este começo’. Afirmção de um plano de imanência e aparição do sujeito, do corpo, do lugar: o poeta começava uma aventura que terminaria em 1976 (...) e que, simplesmente, já não pode ser lida a partir do Concretismo”.<sup>24</sup>

Como Aguilar, creemos que *Galáxias* expresa una ruptura mayor respecto al concretismo. Y mantendremos, como pregunta de fondo de nuestro capítulo, la pista clave de su evaluación: algo habría en *Galáxias* que ya no puede ser entendido desde el concretismo ortodoxo; y este algo tendría que ver con el retorno de *este* locutor. No obstante, seremos menos drásticos en nuestro argumento. Estaremos más cerca de la primera posición del crítico argentino, que dejaba abierta la posibilidad de que, en *Galáxias*, Haroldo de Campos estuviese buscando someter a “novas condições” la estrategia colectivista e impersonal del concretismo. En los textos que hemos seleccionado para nuestro estudio encontraremos tanto transgresiones como continuidades respecto al proyecto colectivista e impersonal de la poesía concreta.<sup>25</sup>

23. AGUILAR, 2005, p.112. Esto es una novedad, asimismo, en lo que refiere a su prosa literaria. Recordemos que, en la *Ciropédia*, aun cuando el personalismo del príncipe domine la escena ficcional, el narrador de la obra es impersonal.

24. *Idem.*, 2015, p.148.

25. Los textos seleccionados para un análisis detenido corresponden a los primeros cinco años del proyecto *Galáxias* [1963-68].



Una posible pista para aproximarnos a ese algo que, en *Galáxias*, ya no podría ser leído desde el concretismo ortodoxo consiste en la idea de que no se trataría de algo nuevo, sino más bien de la recuperación de una línea que el concretismo había cortado o silenciado en los 50. Esta línea, como el propio autor indicó en 1984, provendría de la *Ciropédia*. “Nesse ‘prosa-poema’”, dijo Haroldo de Campos, “encontra-se, por assim dizer, a ‘pré-história’ barroca da minha poesia. Em certo sentido, retomei-o e radicalizei-o na escritura galáctica”.<sup>26</sup> Si, en relación al concretismo ortodoxo, *Galáxias* destaca por sus rupturas y transgresiones, en relación a la *Ciropédia* lo que resulta sorprendente son las recurrencias y resonancias.

Respecto a las últimas, podemos comenzar por una línea difícil de nuestra argumentación. Una que, hasta el momento, no hemos fundamentado. En parte, porque no parece posible afirmarla de modo claro. Hemos dicho que la dicción del locutor haroldiano, su prosa libre, se acercaría a un registro oratorio-ceremonial. Y no hemos ofrecido más pruebas que nuestra experiencia de lectura, nuestra sensación de la forma. En esta sección, insistiremos en ese fundamento frágil, pero intentaremos darle mayor sustento objetivo. Para iniciar este argumento, es de nuestro interés uno de los “casos extremos” de prosa libre que Frye comenta en su manual de estilo:

Tenemos asimismo formas más extremas de prosa libre, con ecolalia y repeticiones sonoras y de palabras temáticas, de un tipo, de nuevo, *frecuentemente apropiado a un contexto religioso*. El rezo en particular, donde el escritor está volteando la espalda a su audiencia, y donde su estado mental es uno de concentración fija, frecuentemente se orienta a tales formas extremas.<sup>27</sup>

Me parece que, en el Formante 1, y en numerosos pasajes de *Galáxias*, la prosa libre del locutor se acerca a este tipo de casos extremos.

26. CAMPOS, 2013a, p.270.

27. FRYE, *op.cit.*, p.83, traducción mía. Cita original: “We also have more extreme forms of free prose, with echolalia and repetition of sound and of thematic words, of a kind, again, often appropriate to a religious setting. Prayer in particular, where the writer is turning his back on his audience, and where his state of mind is one of fixed concentration, often develops such extreme forms”

Algo en la dicción del locutor, algo en su registro y en el modo en que interpela a su audiencia imaginaria, parece funcionar en un registro oratorio-ceremonial en donde quien habla actuaría como oficiante.<sup>28</sup> Esto se acentuaría cuando, como en el Formante 1, no logramos definir o imaginar de manera más concreta el espacio ficcional desde el cual el locutor nos habla. Es decir, cuando la escena de enunciación parece menos determinada. Si en la *Ciropedia* las relaciones sociales aparecían en contextos ceremoniales e institucionales bien definidos (sesiones pedagógicas, ritos sacrificiales, matrimonios, discursos de inauguración y cierre, exhortaciones, elogios al verbo), en el caso de *Galáxias*, tanto el carácter oratorio de la dicción como el espacio ceremonial en donde podríamos situarla, parecen poco consistentes, meras insinuaciones. La dicción se aproxima a la oratoria sin ser oratoria. A ratos podemos tener la impresión de participar de algún tipo de ceremonia o rito, pero no resulta posible definirlo de modo claro.

Tratándose de impresiones vagas, es importante encontrar algún tipo de respaldo en la fortuna crítica. Entre quienes han percibido este registro oratorio-ceremonial en la dicción de *Galáxias* destaca el poeta Armando Freitas Filho. Percibirlo no le produjo ningún tipo de entusiasmo, sino, al contrario, su reacción fue un vivo rechazo. A su juicio no se trataría de algo vago, o evocativo, como hemos sugerido, sino de una recuperación cruda de tradiciones oratorias atávicas. A fines de los 70, arriesgó el siguiente juicio:

Também na, com perdão das palavras, prosa-poética, a tentativa de *Galáxias* (Haroldo de Campos) se revela desanimadora: perto desse metatexto, dessa verborrêia tatibitate, dessa metástase verbal, Coelho Neto é pinto; Rui Barbosa é pouco. Não está, como julga seu autor, no futuro, mas sim no passado pré-joyceano: é primário, e não primeiro. E mesmo se fosse o contrário, essas 'galáxias' não serviriam para nada, pois tanto semantizaram suas palavras-estrelas, que elas se tornaram insignificantes, nubladas, de pouca ou nenhuma legibilidade. É pura modorra, um catatau massudo e desnecessário – uma verdadeira punheta e, já que estamos falando em cosmo, no caos<sup>29</sup>

28. El Formante 1 y el Formante 2 me parecen buenos ejemplos. Un caso idóneo para introducirse frontalmente en este problema es el texto 41 [1969], centrado de inicio a fin en rituales de tortura y expurgación.
29. FREITAS FILHO, 2005, p.173-4. Un comentario que mostraría alguna afinidad con el de Freitas Filho, pero que valora positivamente lo que el poeta rechazó



Estas deben ser las palabras más brutales escritas dentro de la recepción desfasada de *Galáxias*, inaugurada tras la publicación de *Xadrez de estrelas* [1976]. Según Freitas Filho, en esta prosa, aquello que no es caos sobresemantizado, sería retórica y oratoria atávica. No se trataría de una segunda venida de una artesanía verbal, después del impersonalismo concretista, sino de un retorno crudo, “primario”, a Rui Barbosa y Coelho Neto. Es decir, Haroldo de Campos habría recuperado directamente el lastre formalista y elitista que, según el propio autor, la poesía concreta se había propuesto liquidar durante el post-45.<sup>30</sup> Una tradición atávica que, en 1962, nuestro autor llamaba “o xaroposo limbo parnasianista, o Brasil coelhonetal e bilaquiano”.<sup>31</sup> Aunque el comentario de Freitas Filho pueda ser tosco, tiene el valor de indicar, como ningún otro texto crítico más fino de la fortuna crítica, el tipo de rechazos violentos que podía provocar reconocer el retorno de una dicción retórico-ceremonial en un autor vinculado a un movimiento que se había constituido y definido a partir del rechazo jacobino de tradiciones verbales y literarias propias de salones y academias.

Según nuestra línea de argumentación, el comentario de Freitas Filho, aunque tosco, tendría base formal. Pero sería necesario pensar

visceralmente, es el siguiente pasaje de Costa Lima: “Para os que se habituaram a identificar o projeto da poesia concreta com o despojamento especializado, com as palavras ou desligadas de suas conexões sintáticas ou tendendo-as reduzido ao mínimo indispensável, a dicção amazônica de *Galáxias* é um espanto” (COSTA LIMA, 1989, p.340). Si Costa Lima reconoce algo espantoso en esta dicción, Freitas Filho algo insoportable, críticos como Marcos Siscar, al contrario, consideran que la dicción del locutor, establecería un contacto más proximo con el/la lector/a, quien al sentir su ritmo y respiración, sería conquistado/a, aun cuando no lograrse entender exactamente lo que estaría siendo dicho: “A princípio, o livro inibe comentário. Sua exuberância vocabular, sintática, linguística (‘barroca’, como se poderia dizer) dificulta a totalização de um *close reading* histórico ou formal. Por outro lado, trata-se de um livro que, embora altamente erudito e sofisticado, mantém uma proximidade particular com seu leitor, conquistando-o pela respiração e pelo batimento que sustentam o ritmo” (SISCAR, 2010, p.309). Notemos que todas las reacciones a esta nueva prosa son extremas. Lo mínimo es el espanto. Este puede conducir tanto al rechazo violento como a una experiencia de ser conquistado por la respiración y ritmos de una presencia cercana. La experiencia de leer *Galáxias* no parece dejar indiferente a ningún/a lector/a brasileiro/a. Es una forma difícil, que toca los nervios de una comunidad.

30. Ver Capítulo 3, sección 3.3.

31. CAMPOS, 1979, p.28.

este retorno atávico con mayor cuidado. Como hemos sugerido, el impulso oratorio en la dicción del locutor, por lo general, se expresa de un modo más bien vago e inconsistente. A diferencia de un orador, el locutor de *Galáxias* no acostumbra asumir una postura frontal en relación a su audiencia imaginaria. Más bien nos interpela de semi-perfil; suele asumir una postura que, sin perder la noción de que está siendo escuchado, le permite sostener una concentración mayor sobre el curso de su propio pensamiento ecológico. Antes que oratoria convencional, con fórmulas prefabricadas y efectos calculados sobre un público, en *Galáxias* muchas veces tenemos la impresión de una meditación, de un fraseo y refraseo poco accesible o hermético. Un registro que no tendría afinidades con el tipo de oratoria pública y frontal referida por Freitas Filho. Si, en *Galáxias*, opera un registro oratorio-ceremonial, este tendría un carácter más reservado, más privado y hermético. Como en la versión extrema de prosa libre descrita por Frye, cuando este registro aparece, se acercaría al rezo, o a una meditación ecológica practicada de semi-perfil respecto a una audiencia imaginaria.

No obstante, hay momentos en que una dicción oratoria-ceremonial irrumpe de modo más explícito. En tales momentos el locutor parece adoptar claramente el rol de oficiante: lo vemos en actitudes solemnes, presentando las reglas de un proyecto artístico, ofreciendo palabras inaugurales y de cierre (“e começo aqui e meço aqui este começo” “fecho encerro reverbero”<sup>32</sup>); orientando los pasos de ritos de pasaje y salvación (“nostrademo cacofante descriptará os renogramas pétreos (...) e se ouvirá o seu testramento acolhido por uma palma de salvas fiat jus”<sup>33</sup>); confirmando que estos han llegado, satisfactoriamente a término (“tua alma está salva tua alma se lava nesse livro (...) e assim o fizeste assim o teceste assim o deste”).<sup>34</sup>

Pero son contados los pasajes en donde resulta posible indicar que tal registro está siendo usado de un modo claro y consistente. La prosa libre del locutor funciona más bien como una pseudo-oratoria o una oratoria en falso. Son gestos e insinuaciones que fácilmente pierden consistencia al ser leídas en una secuencia mayor.

32. *Idem.*, 1984, “e começo aqui”; “fecho encerro”. Formante 1 [1963]; Formante 2 [1976].

33. *Idem.*, *op.cit.*, “tudo isto tem que ver”. Texto 41 [1969].

34. *Idem.*, *op.cit.* “fecho encerro”. Formante 2 [1976].

Lo retórico-ceremonial puede entrar, por ejemplo, en yuxtaposición con figuras y espacios impropios. Ya encontramos un antecedente de esto en la *Ciropédia*, en donde su narrador impersonal practica montajes abruptos entre un registro estrictamente público-ceremonial y otro privado-erótico: “Cumpridos os Deveres de Ofício e as Rotinas Salubres, - teu olhar lubriamoroso tua glühendpupila”.<sup>35</sup> En la prosa libre de *Galáxias* estas yuxtaposiciones aberrantes alcanzan un nivel mayor de complejidad y recursividad. El siguiente pasaje, que corresponde a la serie de los *textos tardíos* [1966-1976], es un buen ejemplo de la inserción de gestos e impulsos oratorio-ceremoniales dentro de secuencias asociativas aberrantes:

*tudo é lícito e cumpre um destino de imprimatur agora indigito a mulher-livro e ela se deixa compor com a mesma certeza com que este parágrafo se abre ramagem branca estriada de nanquim ventarola-pele coando luz como sílabas kama-salila de yonis gorjeantes que são bocas guelras dedos de cego ventosas flagelos e grafam caligrafam indigitam*<sup>36</sup>

En la primera oración el locutor usa diferentes términos jurídico-religiosos que parecen revestirlo de autoridad solemne para legislar y autorizar. “Imprimatur”, fórmula latina que quiere decir “imprímase”, era el sello con el que la Iglesia indicaba que un libro podía ser leído por los fieles.<sup>37</sup> Invocando tales fórmulas de autoridad impersonales, pero atávicas, puede, por ejemplo “indigitar” (designar, apuntar, recomendar). No obstante, estas fórmulas, que sitúan al locutor en el lugar de un oficiante, son usadas para autorizar, permitir, liberar (“tudo é lícito”). Por otra parte, lo que sigue, en esta breve secuencia, confirma que estamos frente a un uso excéntrico de este tipo de fórmulas. Luego de ser yuxtapuestas a reflexiones metaliterarias (“a mulher-livro se deixa compor...”) y a imágenes erótico-exóticas (“yonis [vaginas] gorjeantes que são bocas guelras [branquias]”<sup>38</sup>), volvemos a actos burocrático-institucionales extravagantes: “dedos de cego”, que figuran como alguna casta de secretarios, escriben palabras

35. *Idem.*, 2008, sección 7.

36. *Idem.*, 1984, “esta mulher-livro”. Texto 46 [1971], cursivas mías.

37. Recupero una definición pertinente: “Permissão de autoridade religiosa para imprimir texto que foi submetido à sua censura” (“imprimatur”, 1986, p.925).

38. La palabra “yonis”, que pocos/as lectores/as serían capaces de reconocer, significa vagina en sanscrito.

crípticas (“grafam caligrafam”) e “indigitam”, como quienes registran y transmiten los dictámenes jurídicos de quien hablaba al inicio del pasaje, es decir, de nuestro locutor.

Sea de modo grueso, como Freitas Filho, o examinando los textos con mayor detalle, en *Galáxias* reconocemos la presencia de lo retórico-ceremonial. Pero, al mismo tiempo, es evidente que su aparición es atípica, inorgánica, incluso aberrante. Pues, ¿qué tipo de ceremonia convencional podría ser una que comienza invocando fórmulas como “imprimatur” y es seguida por dedos de ciego que inscriben caligrafías entre vaginas cantantes que son a la vez bocas y branquias acuáticas [*gueltras*]?<sup>39</sup> De un modo que recuerda los procedimientos formales y los mundos ficcionales de la *Ciropédia*, pero en una versión más recursiva y ágil, la prosa libre del locutor de *Galáxias* restaura convenciones oratorias atávicas, en estado descompuesto, entrando en asociación libre con registros como el privado, el erótico y el exótico. Una dicción oratorio-ceremonial retorna de modo abierto, informalista, asociativo. ¿A qué y por qué habría vuelto tal dicción a estos planos en prosa derivados del concretismo literario? ¿Qué funciones cumpliría aquí? No parece posible responder a esto con claridad. No obstante, creemos que sí es posible argumentar, de modo contundente, que tanto esta dicción vagamente oratoria, como la persona que la ensaya, debiesen ser asociados a uno de los polos del clivaje anunciado por Haroldo de Campos en 1964: al polo de una “mente artesanal”.

\*\*\*

Para sustentar esta hipótesis recuperaré algunas posiciones publicadas por nuestro autor a inicios de los 60. Los textos relevantes son dos: “A temperatura informacional do texto”, escrito en junio de 1960, y “Contexto de uma vanguarda”, escrito un mes después.

En 1964, como hemos indicado, Haroldo de Campos propuso una nueva prosa que sería compuesta a partir de un “clivaje” entre “mente

39. En este texto tardío, el texto 46 [1971], *Galáxias* se aproxima sorprendentemente al mundo ficcional que ya encontramos en la *Ciropédia*. Intervenciones ceremoniales en medio de una fauna exótica, erótica y multilateral, con primacía de lo táctil. A mi juicio, una lectura atenta del texto 46 revela afinidades importantes con la *Ciropédia*, especialmente con el pasaje dedicado al sacrificio del ornitorrinco. Ver Capítulo 3, sección 3.2.

industrial” y “mente artesanal”. La idea de un “clivaje” entre factura industrial y factura artesanal apareció por primera vez en “A temperatura informacional do texto”. En este escrito, el autor afirma que la poesía concreta se dirige, “seguindo as linhas de *clivagem de uma evolução de formas*”, en dirección opuesta al manejo artesanal del verbo. Basaría sus procedimientos de composición en

uma noção *não de cunho artesanal*, mas, por assim dizer, *industrial*, de produto tipo e não típico, de linguagem minimizada e simplificada, crescentemente objetivada, e por isso mesmo, em princípio fácil e imediatamente comunicável (...) *coincide com o sentido da civilização progressivamente técnica* (...) É assim que rejeita *os luxos e cerimônias do artesanato*<sup>40</sup>

Aquí hay varios puntos relevantes para entender la noción de factura o manejo artesanal que nuestro autor tenía a inicios de los 60. Comencemos por destacar que, a diferencia de lo que notamos en los primeros *Bólides* de Oiticica, lo artesanal en Haroldo de Campos no estaría vinculado a algo precario y subdesarrollado. En lo que refiere a literatura, apuntaría, más bien, a una práctica verbal ceremonial y lujosa. Sería, asimismo, más privada o exclusiva, y, por lo tanto, dificultaría una comunicación amplia y eficiente. Esta restricción, este elitismo simbólico, estaba a contramano de la agenda del concretismo poético; más aún a inicios y mediados de los 60, cuando definía su estrategia en base a un *salto participante*. De modo que, si en los *Bólides* la recuperación de un manejo abierto de materiales rústicos evocaba, principalmente, el polo social más precario de la sociedad, en el caso de *Galáxias*, al contrario, la recuperación de un manejo artesanal de la palabra habría sido entendida por su autor como asociada al extremo del lujo y del elitismo. Curiosamente, y como pudimos notar a partir de una fórmula sorprendente de Pedrosa, esta segunda venida de lo artesanal después de la abstracción geométrica, esta condición *neoartesanal* elaborada muchas veces por artistas de extracción social media, se mostraba capaz de apuntar hacia cualquiera de estos extremos sociales: a lo plebeyo y/o a lo aristocrático.<sup>41</sup>

40. CAMPOS, 2014b, p.193, cursivas mías.

41. Cf. Capítulo 5, sección 5.3. Recupero, una vez más, la fórmula de Pedrosa: “um preciosismo decorativo ao mesmo tempo aristocrático e com algo de plebeu e perverso” (PEDROSA, 2004b, p.357). ¿Sería admisible sugerir que el toque

Volviendo al texto de junio, nuestro autor destaca la presencia de un manejo artesanal del verbo en autores admirados por la poesía concreta. Dice el autor: “[a] minúcia do trato vocabular, o perfeccionismo e o *requinte* da tessitura linguística em Joyce, muito mais ainda do que em Rosa, levado ao paroxismo, dão um caráter *único*, de oficina *personalíssima*, aos artefatos linguísticos de ambos autores”.<sup>42</sup> A diferencia de la factura técnico-industrial defendida por la poesía concreta, el manejo artesanal permitiría un trato más minucioso e íntimo con la palabra. Para nuestro argumento es fundamental notar que, para Haroldo, tal manejo conduciría a una *distinción personal*, a un estilo u “oficina” inconfundible. “Personalíssimo” es el término usado para indicar la distinción propia del manejo artesanal. El lector tal vez haya reconocido este término, pues reaparecerá en “dois dedos de prosa...”.

En base a este texto de 1960, podríamos entender que, en *Galáxias*, “personalíssimo” tendría menos que ver con elementos autobiográficos y de psicología profunda, que con el sello o estilo único que una persona es capaz de imprimir artesanalmente sobre el lenguaje. Bajo una noción como esa, podemos entender que, en 1964, nuestro autor haya creído posible proponer la paradoja de una prosa a la vez personalísima y anónima (“tudo anônimo. e personalíssimo (...) sem psicologia”).<sup>43</sup> Tal paradoja presupone la reincorporación de una “mente artesanal” al programa concretista. Por este camino impensado, el autor vio la posibilidad de, a la vez, conservar el principio de impersonalidad o anonimato de la abstracción geométrica, y de transgredirla, pues permitiría distinguir a la persona.

perverso captado por Pedrosa esté relacionado al hecho de que, en casos como *Bólides* y *Galáxias*, el movimiento entre polos sociales extremos haya sido elaborado, con gran astucia y sutileza, por artistas cuya posición social no coincidía con ninguno de tales polos? En lo que refiere a *Galáxias*, considero que un texto clave para ensayar tal hipótesis sería el texto 15 [1965], “circuladô de fulô”, en donde el locutor se mueve con extraordinaria sutileza entre los polos extremos de su propia dicción neoartesanal, refinada, y el canto improvisado y precario de un mendigo nordestino. En varios pasajes del texto no parece posible distinguir una voz de la otra. No obstante, resulta evidente que quien dirige el movimiento de súbitos acoplajes con la voz popular, anexándola a su propia agenda, es el locutor haroldiano.

42. CAMPOS, 2014b, p.192-93.

43. *Idem.*, 1964, p.112.

El texto de junio muestra que nuestro autor estaba pensando en un modo de recuperar o renovar una factura artesanal (*make it new*) desde concepciones y sensibilidades concretistas. Aun cuando, desde la perspectiva moderna de una “evolução de formas”, percibía un “clivaje” entre los polos de la factura industrial y artesanal, notó, asimismo, que el tejido artesanal revelaba ciertos puntos de contacto con la abstracción moderna. Las texturas de un Rosa y de un Joyce “envolvem microcosmos, microestructuras intensivamente pesquisadas e reduzidas a cernes ou a cadeias de cernes”, y, en tal sentido, estarían “muito mais próximos da poesia concreta do que toda uma literatura de alienação onírico-hedonista (...) onde não se pode perceber nenhuma organização, nenhum sistema semântico”.<sup>44</sup> En su microestructura, en su tejido, la escritura artesanal de Joyce y Rosa podría ser aproximada a las retículas de la abstracción geométrica. En ambas encontraríamos una orientación común a componer con regularidades, repeticiones, *patterns*, simetrías. Este hallazgo formal, que hemos llamado *clivaje y contacto*, está a la base de los pasajes desconcertantes entre factura artesanal y factura industrial que captamos en la portada de *Galáxias* [sección 7.1.]. En junio de 1960, el escritor paulista percibió que, tal vez, podría recuperar la factura artesanal sin renunciar a su orientación geométrico-constructiva. Tal vez pudiese ponerla al servicio de la abstracción literaria. De modo que, la técnica mixta de *Galáxias*, de clivaje y contacto, ya estaba prevista.

No obstante, en 1960, pese a reconocer este posible punto de contacto, y pese a expresar su fascinación por el manejo artesanal del verbo, Haroldo la descartó del programa de la poesía concreta. No por razones formalistas, sino más bien por su política implícita. En “Contexto de uma vanguarda”, escrito en julio del mismo año, afirmó:

A poesia concreta fala a linguagem do homem de hoje. *Livra-se do marginalismo artesanal*, da elaborada linguagem discursiva e da alienação metafórica que transformaram a leitura de poesia em nosso tempo – caracterizado pelo *horizonte da técnica* e pela ênfase na comunicação não verbal – num anacronismo de salão, donde o abismo entre poeta e público<sup>45</sup>

44. *Idem.*, 2014b, p.194.

45. *Idem.*, 2014c, p.210-11, cursivas mías.

Si en el texto de junio ya era posible percibir que, para nuestro autor, “mente artesanal” presuponía una política, en julio esto es confirmado. Ambos textos sugieren que la factura artesanal, llamada aquí “marginalismo artesanal”, implicaba una política (elitista, conservadora) y un contexto (preindustrial, cerrado, ceremonial, de salón) que estaba a contramano de la política (socialdemócrata) y del contexto (urbano-industrial) de la factura impersonal e industrial del concretismo.

Estos textos de 1960 son importantes para aproximarnos a lo que podría haber significado para Haroldo de Campos, en 1964, su decisión programática de incorporar una noción como “mente artesanal” a su nuevo proyecto artístico. Al respecto, notemos que existe una diferencia fundamental entre las formulaciones de 1960 y la de 1964. En 1960 el autor explica que el programa concreto toma sus posiciones “segundo as linhas de *clivagem de uma evolução de formas*”. Agreguemos que esta “*evolução de formas*” “coincide com o sentido da civilização progressivamente técnica”. Bajo el presupuesto de una modernización integral de mano única, la poesía concreta se veía en la necesidad de rechazar el manejo artesanal. No obstante, en 1964, en “dois dedos de prosa...”, el término “clivaje” reaparece en solitario: “*clivagem: mente artesanal de guimarães rosa e mente industrial de oswald. e para frente. galáxias*”. En este nuevo programa, escrito aún dentro del concretismo literario, la idea de “*evolução de formas*” es omitida; ninguna frase de “dois dedos de prosa” apunta hacia ella. Y esto es una omisión novedosa y relevante.

Como es sabido, “*evolução de formas*” fue un principio básico del programa ortodoxo. La primera oración del “plano-piloto para poesía concreta” [1958] define el movimiento a partir de este principio: “poesía concreta: produto de uma evolução crítica de formas”.<sup>46</sup> En 1960 tal principio es confirmado por Haroldo. En 1964 es omitido. ¿Esto implicaría que percibir un clivaje ya no exigiría un rechazo? ¿ya no sería necesario tomar partido, drásticamente, por aquella tendencia que apuntase en el sentido de una “civilização progressivamente técnica”? Es muy posible que, después de 1964, la idea de una evolución de formas entendida según el modelo teleológico de una civilización industrial, neutra, integral y triunfante ya no resultase convincente para quienes habían protagonizado el movimiento de la abstracción

46. CAMPOS et al., 2014, p.215.



geométrica de los 50. Después del golpe de 1964, el lugar que le correspondería a Brasil (y a la región) en tal progreso mundial de una civilización industrial era incierto y preocupante.

La omisión del principio evolutivo de la poesía concreta podría indicar que, a mediados de los 60, Haroldo de Campos estaba revisando su posición personal. Pero quizás no hubiese llegado a una posición clara, que pudiese definir y proponer como nuevo principio colectivo. Prefirió omitir el principio evolutivo. Y, al hacerlo, creyó posible avanzar en el camino que había previsto y negado en 1960. En cualquier caso, debemos destacar que la constatación de un clivaje fue conservada en “dois dedos de prosa...”. El autor no afirmó, ni sugirió, que la relación entre los dos polos extremos que quería poner en contacto en *Galáxias* tuviese un carácter armónico u orgánico. Sabía que era una relación difícil. Y, para trabajar esa relación difícil, para ensayar puntos de pasaje y contacto, optó por una prosa informalista.

#### 7.4. Movimientos personales al interior del concretismo

Propongo cerrar el primer movimiento de nuestro capítulo con un comentario del texto 18 [1965]. Se trata de un texto importante para pensar en la posición del locutor ficcional de *Galáxias* en relación al concretismo ortodoxo. Apareció en 1967, en la revista *Invenção* N°5, junto al último manifiesto de la poesía concreta: “& se não perceberam que poesia é linguagem”, redactado por Décio Pignatari. Este número de la revista ha sido considerado, por diferentes críticos, como un marco de la disolución del concretismo literario. Nuernberger lo asoció a su “pulverização”.<sup>47</sup> Existe un pasaje del manifiesto redactado por Pignatari que resultará relevante para leer el texto 18. Se trata de una anécdota cuya frase final se tornó célebre a fines de los 60, y que ya hemos citado en nuestro estudio: “certa vez um bi-acadêmico poeta de ‘vanguarda’ nos disse: o arco não pode permanecer tenso o tempo todo um dia tem de afrouxar & um dia você tem de afrouxar & nós: na geleia geral brasileira alguém tem de exercer as funções de medula e de osso &”.<sup>48</sup>

47. Cf. NUERNBERGER, *op.cit.*, p.60-1; p.65.

48. PIGNATARI, 2014c, p.235.

¿A qué tiempos podríamos asociar esta anécdota (“certa vez...”)?: Como veremos al leer el texto 18, es seguro que esta no tuvo lugar en 1967. Difícilmente haya ocurrido en los 60, pues para entonces la poesía concreta ya había dejado atrás su fase más tensa o estricta [1957-59]. Es probable que corresponda a algún recuerdo colectivo de la década de 50, en tiempos en que el problema central para la poesía concreta consistía en marcar drásticamente su distancia respecto al formalismo modernista, pero conservador, de la Generación del 45.<sup>49</sup> Bajo tal hipótesis, el “bi-acadêmico”, poeta de “vanguardia”, vendría a ser un representante de esta generación, una que, pese a tener pretensiones modernistas, habría sido un movimiento de salones y academias, de espaldas a una noción genuinamente moderna de público. En la anécdota de Pignatari, el bi-acadêmico advierte y anticipa, como un padre frente a un hijo radicalizado, que no sería posible sostener tal actitud (mantener “o arco tenso”) por mucho tiempo: “um dia você têm de afrouxar”.

En tiempos de la anécdota, la respuesta de la poesía concreta fue una victoria aplastante. Pues, pese a las advertencias del bi-acadêmico, el movimiento se consolidó y marcó un rumbo colectivo apostando en una estrategia de arco tenso. Quizás haya sido Pignatari el autor de la respuesta aplastante. No obstante, el sujeto es colectivo: “nós”. Con seguridad implica a las tres figuras principales del concretismo. Pero, en la poesía concreta, como en todo proyecto moderno radical, el “nós” pretendía ser impersonal y expansivo; capaz de incluir a quienquiera que se comprometiese con una crítica de arco tenso, ejercida con mano firme, al interior de una situación nacional definida por una endémica falta de forma (“geléia geral brasileira”). Notemos que Pignatari, en 1967, como portavoz de la poesía concreta, reafirmó este pacto colectivo. Un pacto aún formulado bajo los presupuestos dualistas de la abstracción de los 50, es decir, afirmando un orden geométrico duro contra un desorden informal blando. Lo hizo en un momento en que la poesía concreta se desahogaba como proyecto colectivo, perdiendo su capacidad de orientar el movimiento cultural.<sup>50</sup>

49. Ver Capítulo 3, sección 3.3.

50. Aguilar se ha referido a este manifiesto de Pignatari como un texto funerario: “Poderia ser denominado ‘manifesto’ se não tivesse algo de certidão de óbito, de enterro festivo e provocador” (AGUILAR, 2005, p.115).

\*\*\*

El texto 18 se abre, como la mayoría de los textos de la obra, con el locutor exhibiendo, en proceso, su pensamiento ecológico. Veremos que el espacio-tiempo del texto es inestable; no obstante, su asunto central es constante: refiere a la palabra-idea “velho”. Es en torno a ella que el locutor asociará libremente ideas, juegos sonoros y micro-relatos. Es un texto sobre viejas y viejos, sobre tradiciones y conservadorismo. Y también sobre un viejo recuerdo. Costa Lima lo definió como un “um mosaico da velhice”.<sup>51</sup> Se inicia así:

cheiro velho cheiro de coisas velhas velhas velhagem velharia re-velha velhos da velha esse bolor em lenços de linho gasto esse olor de alfazema e papel fanado pergaminhado plissado gatos se espreguiçam nas ruínas romanas gatos sem cor alimentados por mãos de velha no sol do ferragosto as mãos carquilham como cera ao sol e velhas de chapéus obscenos varando o patio de los leones fotografam-se contra a pedra leonada uma algazarra de gárgulas cacarejando oh it's funny it's really beautiful ou schön schön (...) assim você é assim você será vita brevis velhos corpos nos maíós flácidos coxas varicosas nódoas (...) se estiram e se estendem e se estojam na areia solta tricotando palavras também usadas para que o tempo passe um capilé de tempo um xarope de tempo melissa água de rosas um jeito qualquer de aguardar o tempo de amolecê-lo de gomá-lo de machucá-lo para gengivas murchas para dentes malseguros de enrolá-lo numa bola de saliva para a mansa ruminação dos queixos também usados chinelos velhos cheirando a barata e a vontade de durar de se agarrar no tempo na borda no recordeo no beiral do tempo o arco de tanto ficar tenso acaba quebrando (...) <sup>52</sup>

Tras introducirnos a su pensamiento ecológico sobre la palabra-idea “velho”, el locutor presenta escenas turísticas en Roma, en las que viejas con “chapeus obscenos” se fotografían en las ruinas, o bien, toman sol en la playa, en “maíós flácidos”, exhibiendo sus cuerpos desgastados y sus várices. Los afectos negativos sobre la vejez se evidencian a cada frase. Pero no recaen apenas sobre viejas y viejos, sino asimismo sobre el propio locutor y sobre el/la lector/a: “assim você é assim você será vita brevis”. Si este texto tratase apenas

51. COSTA LIMA, 1989, p.347.

52. CAMPOS, 1984, “cheiro velho”. Texto 18 [1965].

de vejez biológica, del paso del tiempo y de la muerte, tal advertencia no pasaría de una obviedad antropológica y de una ocasión para encajar una convención barroca (“*vita brevis*”). Pero no es el caso. Considero que, aquí, la ideación del locutor en torno a la vejez es un modo oblicuo de hablar de tradicionalismo y conservadorismo. Una prosa libre que tiene por asunto una vejez que, con todo tipo de astucias, logra aferrarse al presente (“*a vontade de durar de se agarrar na borda no rebordo no beiral do tempo*”). Y el espectáculo que ofrece no es digno ni vistoso. Se aferra al tiempo de modo baboso, con dientes blandos y sueltos. No obstante, esta flexibilidad obscena parece ventajosa en términos de adaptación.

Ya hemos discutido que la relación entre modernismo y tradición, los modos aceptables e inaceptables de renovación de la tradición artística, fueron, desde los 50, un asunto central del modernismo de Haroldo de Campos.<sup>53</sup> Nuestro autor nunca defendió lo nuevo por lo nuevo. Lo que le interesaba era un método crítico capaz de renovar la tradición (*make it new*) orientado por una perspectiva moderna de “*evolução de formas*”. No obstante, en este texto, el modo en que lo viejo se aferra al presente corresponde, más bien, a un modo inaceptable de renovación de tradiciones. Esto es motivo de incomodidad para el locutor ficcional. Al respecto, insistamos en que Haroldo de Campos, en su nuevo libro de prosa, se había propuesto renovar una “*mente artesanal*”, un modo más bien tradicional de pensamiento y de manejo verbal que, según la perspectiva concretista de “*evolução das formas*”, debería haber sido rechazada. ¿En qué sentido la renovación artesanal que se proponía realizar, en clivaje, se distanciaría del modo blando y flexible en que las vejeces de este texto se aferran, sin vergüenza ni pudor, al presente? Esta sería, a mi juicio, la pregunta de fondo que impulsaría el ritmo asociativo y rumiante del locutor en su “*mosaico da velhice*”.

Es posible que su frase inicial, “*cheiro de coisas velhas*”, apunte a un viejo recuerdo. Hacia el final del pasaje citado (“*chinelos velhos cheirando a barata...*”) notamos un corte espacio-temporal. A partir de esta frase, el espacio turístico de ruinas romanas y playas se desvanece, y entramos, hasta el final del texto, en una escena fantasmática más bien brasilera. En esta escena se nos presenta un diálogo entre una voz “*velha*” y una voz joven. La voz vieja, que corresponde a

53. Cf. Capítulo 3, sección 3.4.

la figura que usa “chinelos velhos cheirando a barata”, es la primera en aparecer: “o arco de tanto ficar tenso acaba quebrando a voz velha queria aplastar tudo no melaço da fala tudo na mesma clorosa gelatina de amebas ambíguas se insinuava metia pontas de polegares úmidos (...) sondava o hímen complacente das coisas voz velhaca”. Es presentada primero en discurso directo (“o arco de tanto ficar...”), seguido por una serie de comentarios reprobatorios del locutor (“a voz velha queria...”). Notemos que la voz vieja, aunque blanda y ambigua, no deja de ser severa, pues pretende aplastarlo todo. Le sigue la réplica de una segunda voz: “mas alguém a outra voz rompeu ríspida ou algo ou um ou quemquerque rompeu a outra voz rápida alguém rajou a outra voz cerce tem que fazer de medula e de osso”. Esta voz, también presentada en discurso directo, es interrumpida de modo insistente por una línea de comentario que produce una aceleración paratáctica del ritmo. El locutor se permite parafrasearla libremente: “*vale dizer* alguém ou quemquer nessa geleia nesse glúteo nessa gosma geral disse com um pé pisando o élitro poento da voz velha que balançava já uma antena aflita de inseto pisado”.

En tiempos de la anécdota (“certa vez”), la voz joven venció, aplastando a la voz vieja como a una barata. Ya será evidente que estamos frente a una versión haroldiana de la anécdota del “bi-académico” de Pignatari. El locutor, al retomar la respuesta victoriosa del pasado, al parafrasearla y reformularla, expresa un deseo de participar y entrelazarse a esta voz colectiva. Enfatiza su impersonalidad y su carácter participante: puede ser “alguém” “quemquer”, “algo”, “quemquerque”. Por otra parte, pese a que expresen simpatía, deseos de unirse a la voz colectiva, sus fraseos y refraseos (“geleia” reformulada como “gosma geral” y “glúteo”) no dejan de rebajar el tono rotundo de la fórmula original hacia uno más humorístico. No dudo que el locutor del texto 18 esté celebrando y homenajando la victoria del concretismo sobre la “voz velhaca”. No obstante, es también claro que la considera una vieja victoria. No corresponde al “agora”, al tiempo presente del texto. Bien visto, y a diferencia de Pignatari, el locutor haroldiano no reafirma, en el presente, la posición de esta voz.<sup>54</sup> La celebra

54. Este texto tal vez pudiese entenderse como una respuesta o una re-escritura irónica del manifiesto de Pignatari. Sin embargo, tal interpretación no resulta posible en términos estrictos. Nuestro texto fue escrito en 1965, dos años antes que el manifiesto. El texto 18 debe haber sido el primero en retomar la

como algo pasado. Y, en este texto, la situación presente de la voz colectiva del concretismo parece ser bastante diferente.

En mi lectura, la última parte del texto 18 cuenta como una secuencia alegórica sobre este momento presente, un “ahora” presentado como tiempo de crisis, de desorientación y, asimismo, de una posible perdición en la vida prosaica. Este último movimiento remueve el suelo de la ficción, altera el escenario, pero mantiene las voces. Si en el diálogo anterior la escena era indeterminada, ahora se nos presenta una escena ficcional más definida. Estamos frente a un prostíbulo.<sup>55</sup> La primera figura en aparecer es una prostituta enana: “a anã gobeta à porta *agora* do prostíbulo com uma baciabidê de ágata sob o braço”. Este pasaje, que sirve de cierre, es denso, ambiguo y cifrado. Merece una lectura atenta:

talvez de minuto a pequena prostituta cruzasse os braços sob a nuca florindo manselinha das axilas castanhas quarto de chita rala e convidando à vida a voz velha fechou-se no seu estojo de feltro forrado de seda garrafa o clique do fecho ferruginoso caiu sobre a medallha encravada em veludo gasto e era a voz que perdera o seu luzido de propostas e promessas de deixas de distinguos pode ser mas eu explico é verdade mas também é certo você compreende há-de vocês todos hão-de este percurso cumprido *agora* ao redor de uma sala sem sair de uma sala esta viagem ao ânus da terra onde um sol fosco requeenta lesmas fósseis um velho senhor respeitável põe o chapéu de copa escura na cabeça e sai digno composto melindrado talvez na mão que prensa mole o livro também se faz disso frio de asco no diafragma<sup>56</sup>

anécdota que Pignatari hizo célebre en 1967. Es notable que ambas versiones hayan aparecido en el mismo número de *Invenção*, ofreciendo diferentes interpretaciones, no tanto de la anécdota, sino de la situación actual del concretismo literario. En definitiva, en lugar de entender el texto 18 como respuesta irónica a la posición del manifiesto, sería más plausible la hipótesis contraria: que Pignatari, en su manifiesto, respondiese al locutor haroldiano reafirmando, a mediados de los 60, la necesidad de mantener tenso el arco del concretismo.

55. Costa Lima describe este prostíbulo como un “bordel nordestino” (Costa Lima, *op.cit.*, p.347). Para mí no resulta clara la base textual que sustenta tal descripción. No obstante, asociar el diálogo entre el biacadémico y la voz plural del concretismo al contexto semántico de un prostíbulo brasileiro, lejano al eje Rio-São Paulo, es sugerente para situar la tensión entre modernismo y tradicionalismo que el autor está elaborando.
56. CAMPOS, *op.cit.*, “cheiro velho”, cursivas mías.

En este pasaje destaca la indeterminación, la dificultad de fijar o estabilizar mínimamente la relación entre espacios, personas y objetos. Cuando se dice, “convidando à vida a voz velha fechou-se no seu estojo de feltro forrado de seda garrafa”, ¿quién invita a la vida? ¿es una invitación a la vida, al placer, que provendría de la “pequena prostituta”? ¿O proviene de la voz vieja? Si restringiésemos esta escena ficcional al encuentro entre el biacadémico y una prostituta que lo recibe, es el viejo quien sería objeto de la invitación. Notemos que, al aceptar esta invitación (¿al entrar al prostíbulo?), la voz vieja es introducida o guardada en un singular estuche (“fechou-se no seu estojo...”). En este texto, entrar en el prostíbulo y entrar en este estuche parecen movimientos equivalentes. Detengámonos en sus detalles: el estuche es blando y suave como como el fieltro y la seda, pero tiene asimismo piezas metálicas oxidadas (“fecho ferruginoso”) y piezas simbólicas incrustadas (“medalha encravada”). Parece un receptáculo pesado, denso, ornamental. Un estuche enigmático. Con su medalla incrustada activa un registro simbólico arcaico. En este receptáculo misterioso, una vieja voz literaria (el poeta “bi-acadêmico” de Pignatari) es guardada, o archivada.

Antes de continuar esa línea del comentario, quiero presentar una interpretación alternativa del sentido y proveniencia de la “invitación a la vida”. Si entendemos, como he sugerido, que este pasaje final sería una continuación del diálogo entre la voz vieja y la voz joven, *ahora* en una escena prostibular, la invitación a la vida, a los placeres, sí podría provenir del biacadémico: sería una invitación, de su parte, a entrar al prostíbulo. Notemos que la voz presentada inmediatamente después del encierro de la voz vieja en el estuche es ambigua. Se trata de una voz que desaparece ensayando una serie de respuestas incómodas: “e era a voz que perdera o seu luzido de propostas e promessas de deixas e distinguos pode ser mas eu explico é verdade mas também é certo você compreende (...)”. ¿Sería aún la voz del biacadémico? Leída en la secuencia (*prorsus*), esa sería nuestra primera impresión. Pero, si miramos hacia atrás (*versus*), algo no calza. Pues la voz vieja nunca realizó grandes propuestas y promesas; simplemente defendía la acomodación, el arco suelto. ¿Deberíamos, entonces, a pesar de la ambigüedad de la secuencia, conectarla semánticamente con la voz colectiva del concretismo? ¿Una que habría perdido su “luzido de propostas e promessas”? Responder a esto es difícil, pues el pasaje es ambiguo. Notemos que, al referirse a una voz que habría

perdido su encanto y luminosidad, el locutor adopta un tono melancólico y afectuoso cuyo objeto difícilmente podría ser la “voz velha-ca” de un bi-académico asociado a una barata aplastada. Aunque caída, la segunda voz no es ninguna barata. No obstante, incluso si fuese pertinente entender estas voces como diferentes, han sido presentadas como si, *ahora*, frente al prostíbulo, o bien, al entrar en el estuche misterioso, sufriesen algún tipo de fusión.

Bajo esta interpretación, tanto la voz vieja como la voz colectiva del concretismo habrían entrado al prostíbulo, y, al mismo tiempo, habrían sido guardadas o archivadas en el estuche blando y herrumbroso. La primera entraría de modo voluntario (pues es quien realiza la invitación indecorosa); la segunda, más bien, entraría ofreciendo una serie de respuestas incómodas (“pode ser mas eu explico é verdade mas também...”). Entrar o caer, junto a la voz vieja, a este estuche con “fecho ferruginoso” y “medalha encravada”, ¿indicaría cierto envejecimiento y oxidación de las propuestas y procedimientos del concretismo (“perderam seu luzido de propostas e promessas”)? ¿Contrarían como las medallas más recientes incrustadas en un viejo estuche de símbolos? ¿Se habría sumado a un archivo de cosas viejas (¿principios y convenciones envejecidas?) que, por medio de todo tipo de astucias, intentarían aferrarse al presente? Si avanzar en esta línea de interpretación fuese sostenible, se trataría, por parte del autor implícito del texto 18, de una evaluación oscura respecto al estatus presente de la voz colectiva del concretismo.

Aunque creo que se trata de una línea de interpretación posible, no quiero forzar a este texto, voluntariamente indeterminado y ambiguo, a responder unívocamente estas preguntas. Pero incluso dejándolas indeterminadas, podemos quedarnos con la siguiente situación: *ahora*, a mediados de los 60, la voz colectiva del concretismo estaría, junto a la voz de un poeta biacadémico, a las puertas de un prostíbulo, recibiendo invitaciones “a la vida”. En tal situación, el texto 18 parece decirnos que quienes insistan en mantener posiciones drásticas y jacobinas arriesgan caer en el ridículo. Por otra parte, quienes opten por aflojar el arco (aceptando un “convite à vida”), se aproximarán, de modo incómodo, al campo viejo y blando del biacadémico.

Para entender las últimas líneas del pasaje citado, es relevante insistir en que, en 1965, *Galáxias* era un “libro” en prosa, abierto a la vida, que, bajo la consigna de *Le Livre* de Mallarmé, pretendía dejar entrar *toda* la prosa del mundo a sus planos. ¿La abertura a la vida



que este libro proponía equivaldría, en este texto, a entrar a un prostíbulo? Bien visto, parece más preciso decir que equivaldría a un *riesgo* de perdición prostibularia. Esta sería una de las vías que podría seguir, en caso de aceptar un tipo obsceno y atávico de “invitación a la vida”. La mano blanda que, en el final del pasaje, sostiene el libro no está adentro, sino, más bien, frente al prostíbulo. El texto cierra con la siguiente imagen: “um velho senhor respeitável põe o chapéu de copa escura na cabeça e sai digno composto melindrado talvez na mão que prensa mole o livro também se faz disso frio de asco no diafragma”. Quien sostiene este libro abierto, parece sentir sobre sí el peso de los gestos severos de esta aparición. Como si hubiese sido descubierto, *in fraganti*, en algún acto impropio, y se avergonzase. No obstante, quien dirige miradas severas no estaría exactamente en una posición firme. Como sugiere Costa Lima, podría estar saliendo del prostíbulo: sus gestos severos serían los de alguien imitando la compostura “de quem ali não tivesse estado”.<sup>57</sup> En lugar de aparición, podría tratarse de la reaparición del biacadémico, al salir. Lo que no impide que sus gestos severos pesen e incomoden. Si incomodaban en los 50, en tiempos de arco tenso, la incomodidad sería mayor para quien sostuviese con mano blanda un libro informalista y abierto.

En este texto 18 todos caen bajo sospecha, todos son posibles objetos de un reproche, del ridículo, de invitaciones indecorosas y de vergüenzas. Todas las posiciones parecen implicar una caída o un riesgo de caída. Esto podría explicar el tono oscuro y sentencioso con el que el locutor cierra el texto, interpelando frontalmente a su audiencia imaginaria, una que incluiría tanto al/a la lector/lectora como al conjunto de posiciones involucradas en el texto: “há-de vocês todos hão-de este percurso cumprido *agora* ao redor de uma sala sem sair de uma sala esta viagem ao ânus da terra”. En este “percurso”, la nueva travesía que nos ha propuesto el locutor de *Galáxias* (su propio “convite à vida”), ya no avanzaríamos por la vía de máxima tensión del concretismo ortodoxo. Pero la posición blanda del bi-académico ha sido claramente rechazada. ¿Cuál sería la posición del locutor haroldiano en esta encrucijada? Ni concretismo ortodoxo ni relajos de poetas académicos o poetas de salón. ¿Habría algún modo de mantener el arco tenso, y, al mismo tiempo, “afrouxar”?

57. COSTA LIMA, *op.cit.*, p.347.

Todas las preguntas anteriores son difíciles. Creo que esta nueva prosa, con sus indeterminaciones y cambios constantes de posición, permite formularlas. Pero no es claro que permita responderlas. Percibimos gestos, índices, posibilidades de movimiento de la persona ficcional. Pero no posiciones drásticas y claras, capaces de definir programas colectivos ortodoxos. Como forma artística, una prosa libre de la persona no tiene afinidades con el estilo jacobino y colectivista del concretismo y de la abstracción geométrica. Es otro estilo formal. Al respecto, podríamos proponer que, basado en este manejo informalista y abierto de la prosa, Haroldo de Campos habría ensayado respuestas a una pregunta análoga a aquella que, según Greenberg, habría operado a la base del informalismo abstracto neoyorquino de la década de 40. Sustituyendo términos, tendríamos lo siguiente: ¿cuánta autonomía personal podía ser alcanzada dentro de lo que, a partir de los 60, comenzó a sentirse como límites y calambres de la abstracción geométrico/concreta brasileira?<sup>58</sup> ¿Qué tipo de movimientos, posturas y comentarios de la persona serían posibles bajo el peso de los principios, procedimientos y convenciones del programa abstracto de los 50? Bajo tal hipótesis, el locutor haroldiano habría sido, a mediados de los 60, un histrión ficcional que ensayó, en serie, un tipo de movimientos, posiciones y diferendos personales con el programa concretista que nuestro autor, Haroldo de Campos, no se permitía ensayar en la prosa convencional de sus textos teóricos y artículos escritos y publicados durante la misma época.

58. Al respecto, ver Capítulo 1, sección 1.3. Formulada por Greenberg, la pregunta original es la siguiente: “Mirando hacia atrás siento que la pregunta central de los pintores que yo conocía refería a cuánta autonomía personal uno podía alcanzar dentro de lo que comenzó a sentirse como los límites acalambrados de la abstracción tardo-cubista” (GREENBERG, 1989d, p.234). En el eje Rio-São Paulo, una formulación más clara y programática de la pregunta por un manejo informalista de la persona en contextos de abstracción moderna no emergió en los 40, como en Nueva York, sino que parece haber surgido a partir de la década de los 60 y 70. Bajo tal hipótesis, la nueva prosa de Haroldo de Campos contaría como uno de los primeros proyectos artísticos en arriesgarse a enfrentar y procesar formalmente este problema. ¿Podría esta orientación de fondo explicar la fascinación que sintieron artistas brasileiros más jóvenes (p.e. Hélio Oiticica en sus años neoyorquinos, Caetano Veloso, Paulo Leminski, Júlio Bressane) por el proyecto *Galáxias*?

## 7.5. Mente industrial: prosa concreta y la idea de concreción

Demos inicio, entonces, al segundo movimiento de nuestro capítulo. En una entrevista de 1984 que ya hemos citado, Haroldo de Campos afirmó que la “idéia de concreção” habría sido fundamental para pasar de *Ciropédia* a *Galáxias*: “[p]ara passar as *Galáxias*, no entanto, foram decisivos, por um lado, a idéia de ‘concreção’, de ‘blocos semânticos’ associados por um súbito curto-circuito de significantes; por outro, o exercício do ‘controle do acaso’”.<sup>59</sup> Ya nos hemos referido a la apropiación realizada por Haroldo del principio mallarmeano del “control do acaso”, y a su inflexión prosaica, vía *Le Livre*.<sup>60</sup> En estas secciones finales nos interesará interrogar el modo en que la “idea de concreção” encontraría expresión formal en una serie de textos de *Galáxias* escritos entre 1966 y 1968.

Para introducirnos en la idea de concreción que nuestro autor manejaba a mediados de los 60, recuperemos una carta enviada en 1968 a Octavio Paz, en donde le sugiere la lectura de *Galáxias*. El pasaje relevante es el siguiente:

Gostaria muito que conhecesse meu experimento atual, *Livro de ensaios – Galáxias*, que comecei a publicar desde o n.º4 de *Invenção – uma work in progress...* Trata-se de uma prosa na qual, *por um processo concreto de montagem e de estrutura em mosaico, procuro recuperar inclusive a metáfora* (não sou contra a metáfora em tese, colocação que seria absurda, uma vez que esta configura um dos eixos obrigatórios da linguagem; *sou contra o discurso linear, a retórica exterior*, os rituais da metáfora genitiva, que há em muita poesia da língua francesa e espanhola); *aspiro, se fosse possível, a uma concentração, a uma concreção do metafórico (...)* *O concreto não é somente o visual, mas também o semântico; para nós, é algo muito amplo, um enfoque geral, uma atitude metódica (...)* Esta compreensão do metafórico, só pode ser obtida, ao que me parece, por ação das *figuras de contiguidade, por uma violentação do eixo sintagmático, via cortes metonímicos (uma exponenciação, até à possibilidade extrema, da técnica cubista*<sup>61</sup>

59. *Idem.*, 2013a, p.270.

60. Cf. Capítulo 6, sección 6.1.

61. PAZ; CAMPOS, 1986, p.107-08, cursivas mías.

Cuando estas líneas fueron escritas, Haroldo ya había completado más de 30 textos de *Galáxias*. Ya había escrito un texto tan ambivalente como el texto 18. No obstante, en esta carta de 1968, reafirma no apenas su compromiso con procedimientos formales básicos del concretismo, sino, asimismo, su compromiso con el programa colectivo general: “[o] concreto (...) *para nós*, é algo muito amplo, um enfoque geral, uma atitude metódica”. Las posiciones defendidas aquí por nuestro autor no difieren sustantivamente de las posiciones programáticas que podría haber defendido en los 50: impersonalidad, proyecto colectivo (“para nós”), actitud metódica, búsqueda de consistencia integral. Tal como Oiticica en su manifiesto *Nova Objetividade* de 1967, y como Pignatari en el manifiesto concreto de 1967, en su prosa convencional de 1968 Haroldo de Campos reafirmaba una “vontade construtiva geral” heredada del movimiento abstracto de los 50.

El autor define sus *Galáxias* como una “prosa na qual, por um processo concreto de montagem e de estrutura em mosaico procuro recuperar inclusive a metáfora”. Notemos que este retorno de la metáfora se basaría en procedimientos estrictamente constructivistas: montaje, yuxtaposición, “violentação do eixo sintagmático”, “técnica cubista” en su posibilidad extrema. Haroldo de Campos presentaba su nueva prosa, no como una ruptura drástica con el concretismo, sino, al contrario, como una radicalización de sus procedimientos. La única novedad radicaría en que, esta vez, las ambiciones semánticas y metafóricas serían mayores. En lo que refiere a técnicas, la descripción de Haroldo difícilmente podría ser aplicada al Formante 1. Tal vez podría decirnos algo sobre la forma del texto 18, en donde encontramos algunos procedimientos de montaje: yuxtaposición de imágenes y cambios abruptos de escenas ficcionales. Pero no contaría como su mejor descripción formal. Por otra parte, una afirmación como “sou contra o discurso linear, a retórica exterior” no parece ajustada a una prosa en donde su locutor ficcional, aunque sea de modo transgresivo, practica una dicción que recupera impulsos oratorio-ceremoniales.

Hechas estas reservas, cualquier lector/a atento/a de la obra reconocerá que los procedimientos indicados por el autor, la idea de una técnica cubista llevada al extremo, resulta pertinente para decenas de zonas textuales. El problema es que apuntan a un tipo de formas que, según nuestra lectura, corresponderían apenas a uno de los polos del “clivaje”: al de una “mente industrial”. La descripción formal

que Haroldo le ofreció a Octavio Paz apunta unilateralmente al polo del clivaje que el comentario, igualmente unilateral, y más tosco, de Freitas Filho omitió, para enfatizar el polo oratorio-artesanal. Resulta desconcertante que ambas descripciones sean, en cierta medida, pertinentes. Ambas tienen fundamento formal y parecen defendibles. Ese es el tipo de problemas que la crítica debe enfrentar cuando intenta entender una forma clivada.

En las secciones anteriores nos enfocamos en una prosa informalista que conduce a la persona ficcional, a su línea de pensamiento y comentario ecológico. La asociamos al polo de una “mente artesanal”. En esta sección, y en las siguientes, leeremos una serie de pasajes textuales que nos conducirán, principalmente, a una “mente industrial” e impersonal; texturas que implicarían o invocarían una “idéia de concreção”. Llamaremos a estas zonas impersonales del texto *concreciones* o *texturas concretas*. En estas, la “idéia de concreção” que Haroldo refirió en su carta a Octavio Paz, será ensayada y puesta a prueba; en partes conservada y en partes sometida a inflexiones heterodoxas. Comparadas con la prosa libre del locutor, la singularidad de estas texturas concretas consiste en su modo impersonal de presentación. Cuando las leamos veremos que las marcas de primera persona desaparecen.

Intentando mantener un paralelismo en lo que refiere a los polos del clivaje que orienta nuestra línea argumentativa, podríamos decir que, si dedicamos el primer movimiento de nuestro capítulo a la *prosa informalista de una mente artesanal*, dedicaremos este segundo movimiento a leer la *prosa concreta de una mente industrial*. Esta se diferencia de la prosa informalista del locutor, por el intento de renovar (*make it new*), de modo estrictamente impersonal, principios y técnicas derivadas del concretismo literario. Si la primera se configura ostensivamente en torno al polo de una “mente artesanal”, exhibiendo un manejo personal, flexible y espontáneo del verbo, las texturas que leeremos aquí se realizan ostensivamente en torno al polo de una “mente industrial”, exhibiendo una factura impersonal, con primacía de cortes fuertes y yuxtaposiciones. A diferencia de la prosa informalista del locutor, en estas texturas concretas el arco se mantendrá tenso y el principio de la impersonalidad será estrictamente conservado. En los textos de *Galáxias*, una prosa libre y personalista opera en clivaje, en contrapunto, con una prosa concreta e impersonal.

En el argumento que seguiremos en estas secciones, “mente industrial” e “ideia de concreção” resultarán intercambiables. “Mente industrial” correspondería a aquella que piensa y *compone*, principalmente, bajo el peso de la idea de concreción. Para nosotros, la carta de 1968 a Octavio Paz tiene valor, no apenas como descripción formal de las texturas concretas de *Galáxias*, sino principalmente porque evidencia que, para el autor, estas formas aún eran portadoras de un proyecto colectivo. La idea de concreción no era apenas un conjunto de procedimientos y técnicas, sino asimismo un pacto social. Es decir, con el término *concreción* nuestro autor quería referir a un conjunto de principios y procedimientos artísticos que eran susceptibles de definiciones técnico-formales (“estructura em mosaico”, “técnica cubista” extrema) y, a la vez, de definiciones psico-sociales (“para nós, é algo muito amplo...”).<sup>62</sup> La carta a Paz revela que, al menos en lo que refiere a su prosa convencional, Haroldo no estaba dispuesto a dejar caer ninguno de los lados de la moneda concreta: ni el lado técnico ni el lado psico-social. No obstante, como notamos en la sección anterior, tratándose de una prosa informalista, post-abstracta, y tratándose de Haroldo de Campos, debemos mantenernos atentos a todo tipo de inflexiones heterodoxas.

\*\*\*

*Galáxias* no es sólo un viaje por la materialidad del lenguaje y por la línea serpenteante del pensamiento de su locutor. Es también un viaje ficcional por decenas de ciudades de América y Europa, la mayoría situadas del lado occidental de la Cortina de Hierro: París, Granada, Madrid, Colonia, Stuttgart, Nueva York, Los Angeles, San Francisco, New Haven, Roma, Buenos Aires, Ciudad de México, São Paulo, João Pessoa, entre otras. Durante la mayor parte de los 60, inspirado en la fórmula mallarmeana de *Le Livre*, Haroldo de Campos entendió sus planos en prosa como soportes artísticos resistentes, multipropósito, en los cuales sería posible incorporar *toda* la materia prosaica y heterogénea de un gran viaje cosmopolita. Al leerlos, tenemos la impresión de estar frente a materiales encontrados fortuitamente. Por

62. Refiero a la definición bifronte de convención artística que nos ofreció Duve. Cf. Capítulo 2, sección 2.5.

otra parte, en lugar del fraseo y refraseo que caracteriza la prosa libre del locutor, el material cotidiano incorporado del afuera suele presentar un carácter preformado o *readymade*. Tiene afinidades con el tipo de material que Greenberg reconoció en la “representación sin hogar” de Rauschenberg y Johns: anuncios, letreros, imágenes técnicas o espectaculares, etiquetas y envoltorios de mercancías, muros rayados o con carteles, *slogans*.<sup>63</sup> Material encontrado en calles, bares y restaurantes, en museos y en espectáculos, en estaciones de trenes, en aviones y en hoteles. Como en un *collage*, todo este material prosaico parece haber sido arrancado, *readymade*, de su contexto original y transportado o arrojado, de modo literal, semi-crudo, a los planos en prosa de *Galáxias*.

Al referirse a los procedimientos de *collage* usados por Ezra Pound en sus *Cantos*, especialmente en sus *Pisan Cantos*, Marjorie Perloff ofreció una descripción que puede ser de nuestro interés: “[l]a estrategia básica de Pound en los *Cantos* es crear una *superficie plana*, como en un *collage* cubista o del Dada temprano, sobre la cual elementos verbales, imágenes fragmentadas, y pedazos truncados de narrativa, extraídos de los contextos más disparatados, son llevados a una colisión”.<sup>64</sup> A lo que agrega un apunte sobre el carácter semi-abstracto de esta estrategia artística: “[o]cupa un espacio intermedio entre lo mimético por una parte y lo no-objetivo o ‘abstracto’ por otra; el proceso referencial no es cortado *pero sí subordinado a una preocupación por la organización secuencial o espacial*”.<sup>65</sup>

63. Un ensayo clave para entender las posiciones de Haroldo de Campos respecto a este tipo de material prosaico *readymade*, y la fascinación que le producía, es “Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto” [1956]. El autor decidió republicarlo, en lugar destacado, en *A arte no horizonte do provável* [1969], una colección de ensayos críticos que publicó durante la fase más activa de la escritura de *Galáxias*. Cf. CAMPOS, 2010, p.35-52. H. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. [1969]. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010, p.35-52.

64. PERLOFF, 1999, p.181, cursivas mías, traducción mía. Cita original: “Pound’s basic strategy in the *Cantos* is to create a *flat surface*, as in a Cubist or early Dada collage, upon which verbal elements, fragmented images, and truncated bits of narrative, drawn from the most disparate contexts, are brought into collision”.

65. *Idem.*, *op.cit.*, p.181-82, traducción mía, cursivas mías. Cita original: “It occupies a middle space between the mimetic on the one hand and the non-objective or ‘abstract’ on the other; the referential process is not cut off but it is subordinated to a concern for sequential or spatial arrangement”

Esta “estrategia básica” tiene afinidades con los procedimientos neofigurativos ensayados por Haroldo de Campos en *Galáxias*. Considero que los *Pisan Cantos*, que nuestro autor conocía muy bien desde los 50, son un modelo relevante para entender la forma de su nueva prosa.<sup>66</sup> No obstante, no hemos retomado el argumento de Perloff por su referencia a los *Pisan Cantos*. Lo hemos recuperado porque, a partir de su lectura de los *Cantos*, ensaya una estrategia que nos interesa de modo programático para leer la prosa post-abstracta, o semi-abstracta, de los 60 y 70. Se trata de la posibilidad, y de la pertinencia histórico-artística, de pensar una relación entre planos literarios (o textos) y el “plano pictórico de base horizontal” que Leo Steinberg propuso como modelo genérico para la neofiguración de la década de 60.<sup>67</sup> Considero que ensayar esta posibilidad con *Galáxias* puede orientar, dentro de su fortuna crítica, una aproximación novedosa a su forma.

Al respecto, recuperemos algunas citas de Perloff: “[s]obre los *Pisan Cantos*, uno podría decir, como afirma Leo Steinberg sobre las pinturas ‘de base horizontal’ de Robert Rauschenberg: ‘las imágenes – cada una ilusionista en sí misma – no dejan de interferirse unas con otras; insinuaciones de sentido espacial siempre siendo anuladas para sumergirse en una especie de ruido óptico’”. Comentando este pasaje, agrega: “*el texto se transforma en lo que Steinberg llama ‘un tipo de superficie documental a la cual cualquier cosa alcanzable-pensable puede adherirse’*”.<sup>68</sup> La crítica estadounidense creyó haber encontrado en

66. De hecho, en “dois dedos de prosa”, encontramos una formulación sobre el proceso de yuxtaposición de bloques verbales que parece una reformulación de una descripción que había usado a mediados de los 50 para referir a las técnicas de composición de los *Pisan Cantos*, su célebre “método ideográmico”. En “a obra de arte aberta” [1955], dijo Haroldo: “[e]strutura *aberta* oferecem também os *Cantos* de Ezra Pound, em particular os “Pisanos”, que, organizados pelo método ideogrâmico, permitem uma perpétua interação de blocos de ideis que se criticam reciprocamente” (CAMPOS, 2014a, p.53). En “dois dedos de prosa...” tenemos lo siguiente: “as coisas como se passam no olho e no ouvido. na mente. presenças em presença: presentes. presente. Criticadas se criticando” (*Idem.*, 1964, p.112).
67. Para el modo en que Perloff ensaya este posible programa teórico ver *Idem.*, *op.cit.*, p.189-99.
68. *Idem.*, *op.cit.*, p.189, cursivas mías, traducción mía. Cita original expandida: “Of the *Pisan Cantos*, one can say, as Leo Steinberg says of Robert Rauschenberg’s ‘flatbed’ paintings: ‘the images – each in itself illusionistic – keep interfering with one another; intimations of spatial meaning forever cancelling



los *Pisan Cantos*, por primera vez, un tipo de texto respecto al cual “[l]a evaluación de Leo Steinberg sobre el procedimiento de Rauschenberg es aplicable”.<sup>69</sup> Y, para Perloff, este texto, como modelo, apuntaría hacia las prácticas neofigurativas iniciadas a partir de los 60: “[l]a poesía de los *Cantos* mira hacia el futuro, hacia nuestros *collages* documentales [p.ej. los *Silkscreen Combines*, JMC], sean realizados en poesía, film o en pintura”.<sup>70</sup>

En lo que refiere a textos literarios como los *Pisan Cantos*, Perloff propone que sus “imágenes, ‘cada una ilusionista en sí misma’, son llevadas a una colisión en un tipo de pantalla fílmica de poca profundidad, una superficie documental plana o un mapa aéreo móvil”.<sup>71</sup> Entre estas formulaciones de Perloff, aquella que nos interesa retener para leer los planos en prosa de *Galáxias* es la de “textos” que comenzarían a funcionar como “*un tipo de superficie documental a la cual cualquier cosa alcanzable-pensable puede adherirse*”. Tal definición puede evocar la idea de flujo de conciencia o monólogo interior asociativo propia del modernismo literario.<sup>72</sup> No obstante, notemos que aquí el modelo no es el de una mente personal, sino la noción de un *plano* o *superficie documental en donde* “cualquier cosa alcanzable-pensable puede adherirse”. Cuando estamos frente a estos planos o textos neofigurativos es relevante considerar las afinidades que tendrían con una categoría como monólogo interior asociativo (cuyo modelo aún sería un espacio mental personal); pero, más aún, debemos insistir en la novedad que estos planos expresarían: exteriorizan e impersonalizan el lugar en donde ritmos asociativos (¿de la persona? ¿impersonales?) pueden ser exhibidos y activados. Su modelo

out to subside in a kind of optical noise’. It is this *interference* that is important; the text becomes what Steinberg calls ‘a kind of documentary surface to which anything reachable-thinkable can adhere’”

69. *Idem.*, *op.cit.*, p.197, traducción mía. Cita original: “Leo Steinberg’s assessment of Rauschenberg’s procedure is applicable here”.

70. *Idem.*, *op.cit.*, p.197, traducción mía. Cita original: “The poetry of the *Cantos* looks ahead to our own documentary collages, whether in poetry or film or painting”

71. *Idem.*, *op.cit.*, p.190, traducción mía. Cita original: “Rather, images, ‘each in itself illusionistic,’ are brought into collision on a kind of shallow film screen, a flat documentary surface or movable aerial map”

72. Dos ejemplos clásicos son el monólogo interior de Molly Bloom que cierra el *Ulysses* de James Joyce y el monólogo asociativo que sostiene el narrador de *El Innominable* de Samuel Beckett.

pertinente ya no sería, exactamente, el espacio de una mente individual. Antes, siguiendo la pista iniciada por Steinberg en base a los *combines* de Rauschenberg, sería preferible confrontar imaginariamente estos planos neofigurativos como si estuviésemos frente a algún tipo de superficie documentaria plana en donde información e imágenes son distribuidas, sea en orden o desorden.

A nuestro juicio, los planos en prosa de *Galáxias*, especialmente aquellos que, como los que leeremos en estas secciones finales, incorporan masivamente material prosaico, funcionarían como este tipo de superficies documentales. En 1964, Haroldo de Campos concibió sus planos en prosa como soportes para “as coisas como se passam no ôlho e no ouvido. na mente. presenças em presença: presente (...) o fato e o ficto. sem diferença. o que foi e o que podia ser. o que é. monólogo exterior. (...) coisas. gentes. visões. contextos. conexos. (...) todos os materiais. não hierarquizados.”<sup>73</sup> Técnicas neofigurativas e impersonales cercanas al *collage*, al ser presentadas en contrapunto, o en clivaje, con una prosa libre de la persona, producen un sentido general del soporte artístico en el que este puede ser confrontado imaginariamente como una superficie multipropósito, de poca profundidad, sobre la cual “cualquier cosa alcanzable-pensable puede adherirse”, sea en orden o en desorden.

\*\*\*

Para nuestra aproximación a *Galáxias* como una serie de planos en prosa ha sido fundamental la posibilidad de conectarlos, y compararlos, con los *Silkscreen Combines* de Rauschenberg. Nos ha permitido perfilar cierto ángulo steinbergiano de lectura. En la sección que dedicamos a comentar la obra del pintor estadounidense [sección 4.3.], argumentamos que, para entender lo que estaba en juego en sus *Silkscreen Cobmines*, resultaba fundamental captar los principios constantes e intentar definirlos. Cuando planos en serie se proponen incorporar cualquier eventualidad prosaica, variando su material de plano en plano, deberíamos orientar nuestra atención, principalmente, hacia aquellos procedimientos que permanecen constantes. John Cage llamó estas invariantes “el mensaje” de Rauschenberg: aquello

73. CAMPOS, 1964, p.112.

que el pintor estaría intentando decirnos, no en un *combine* singular, sino a nivel de la serie.

A nuestro juicio, leer los planos en prosa de *Galáxias* exigiría un modo de recepción semejante. Leer un plano, en cierta medida, equivale a leer cualquier otro. Pensados a nivel de la serie, el autor *querría decir* algo semejante en cada texto. Es en este sentido que entiendo que haya indicado, en 1964, que los textos comunes eran “permutáveis”.<sup>74</sup> El sentido específico de cada uno es variable, pero, lo que se está proponiendo a nivel de la serie, puede permanecer constante. Para captar lo que se estaría proponiendo en este nivel es necesario leer y examinar más de un texto. Leer varios. ¿Qué sentido de la forma comienza a sedimentarse a partir de nuestra experiencia de lectura en serie? ¿Qué principios y estrategias formales podemos derivar y definir a partir de ella? ¿Y qué se nos querría decir con tales invariantes? Definir “el mensaje” de proyectos en serie, en el sentido de Cage, equivaldría a arriesgar respuestas a este tipo de preguntas. ¿Cuál podría ser el “mensaje” de Haroldo de Campos en *Galáxias*?

Para el segundo movimiento de nuestro capítulo, hemos seleccionado pasajes de tres textos de la década de 60: el texto 24 [1966], el texto 30 [1967] y el texto 35 [1968]. Los comentaremos de modo diferido, comenzando en esta sección, y continuando en las tres siguientes. Nos proponemos acumular una experiencia de lectura que permita elaborar un sentido o sensación de la forma, y, en base a ella, derivar y definir principios e invariantes de esta nueva prosa. Al presentarlos, discutiremos sus posibles sentidos e implicancias formales.

\*\*\*

Comencemos por el texto 24 [1966]. Situado en Nueva York, el texto parte estableciendo una relación irónica con la gran tradición épica. Sobre la cubierta de un barco, desde una perspectiva panorámica que permite ver la “skyline de manhattan”, el locutor abre con una descripción de la Estatua de la Libertad: “a liberdade tem uma cor verde verdeverdoso um ectoplasma verde fluoresce do cobre iluminado pois falo da estátua de cobre esbugalhado da estátua *que assoma agora quase para dentro do barco* gigante de coroa estelar lampadifária

74. *Idem.*, *ibid.*

ai parthenos éssomai”.<sup>75</sup> Yuxtapuesta a la diosa griega Parthenos, el locutor invoca a esta estatua como un poeta épico buscando inspiración para iniciar su relato. No obstante, la dificultad de esta posibilidad épica se evidencia ya en las primeras líneas. Esta musa paródica parece venirse encima de la cubierta del barco, sugiriendo que, en este texto neofigurativo, no será posible sostener ningún tipo de distancia estable, o confiable, en relación a las imágenes del afuera. Comparada con una puritana menopáusica, esta musa neoyorquina no será de gran ayuda. En lugar de inspirar un relato con comienzo, medio y fin, lo que tendremos es una prosa densa y quebrada, cuya progresión es difícil de seguir:

mas esta robusta amazona de cobre parece para sempre gelada numa precoce menopausa de pátina cinzaverde puritana de olheiras cavadas mr.assamoi ou mr.anoma retintos no terno grafite dançavam o twist com uma platinloura da costa do marfim *para este sim para este pique-nique sur l'eau* a tocha parecia um falo emborcado e flambava luz láctea *vejam* a famosa skyline de manhattan downtown manhattan bastidores acesos revezando quadros e esquadros contra o horizonte garrafa mondrian me fecit mr.anoma ou mr. assamoi no hully-gully *agora* rindo de dentes perfeitos *come-se* alguma coisa como frango frio e desossado algo macio desmanchado no palato deve ser battery park e aquela linha reta ali é broadway vladimir lorca vozniessiênski mas antes de todos sousândrade estiveram aqui *uma pizza-hot-dog você comerá se quiser flanando por washington square and environs o que vem a ser um sanduíche de pizza com muito ketchup*<sup>76</sup>

Un primer principio formal al que podemos apuntar refiere a la escena ficcional desde la cual el locutor habla. La llamaremos *escena cero de la ficción*. Es el aquí y ahora en el que el autor acostumbra fijar a su locutor en cada texto. En su versión básica, se trata de una escena vaga, marcada apenas por deícticos espaciales y temporales, que sirve de marco mínimo para la locución ficcional de una persona (“e começo aqui e meço aqui este começo”). Comentamos tal escena mínima en el Formante 1. No obstante, en la mayor parte de los textos neorrealistas, es decir, aquellos que, como nuestro texto 24, incorporan masivamente materia prosaica, esta escena cero, o escena

75. CAMPOS, 1984, “a liberdade”. Texto 24 [1966], cursivas mías.

76. *Idem., ibid.*, cursivas mías.

de base, suele presentar contornos ficcionales más definidos. En este caso, se trata de una cubierta de barco, frente a la *skyline* de Manhattan, marcada por deícticos que refieren a un aquí y ahora, como en “pois falo da estátua (...) que asoma *agora* quase para dentro do barco”. O bien, cuando el locutor nos dice que un baile twist fue realizado “para *este sim* para *este* pique-nique sur l’eau”. Esta *escena cero* ofrece un eje en torno al cual las imágenes, figuras y frases del texto gravitan; una escena hacia la que podemos, con grados variables de certeza, reconducirlas.<sup>77</sup> En lo que refiere al texto 24, es relevante notar que tenemos una escena que sitúa al locutor en una perspectiva distanciada y panorámica de la ciudad. Una perspectiva privilegiada, desde la cual puede indicar diferentes puntos turísticos (“vejam a famosa skyline de manhattan downtwon (...) para além deve ser battery park e aquela linha reta ali é broadway”).

Aunque funcione como base, esta escena ficcional no es estable. Su fragilidad o volatilidad ha sido marcada, sutilmente, en las dudas del locutor al presentarla (“para *este sim* para *este* pique-nique sur l’eau”), como si fuese necesario, a cada vuelta de frase, confirmar que la escena aún está ahí. Durante la secuencia del texto 24 en más de una ocasión perdemos el aquí y ahora de la cubierta del barco. Sin embargo, esta continúa funcionando como escena implícita o latente; como si toda figura o imagen, sin importar la escala o perspectiva en la que sea presentada, de algún modo, proviniese de ella, o estuviese superpuesta a ella. En este, y en muchos otros textos de *Galáxias*, notamos que, así como puede desaparecer súbitamente, la escena cero de la ficción puede, del mismo modo, retornar. Tal escena latente es el espacio-tiempo basal más estable desde el que podemos confrontar imaginariamente al locutor haroldiano.

No obstante, leyendo con atención el pasaje citado encontramos ciertos detalles formales que exigen cualificar el carácter de esta escena cero *de la ficción*. Hacia el final, se introduce, de modo abrupto una extraña oración: “uma pizza-hot-dog você comerá se quiser...”. Si

77. Indico algunos ejemplos de frases dispersas por el texto que podrían entenderse como una locución informal situada en la cubierta del barco: “falo da estátua (...) que asoma agora quase para dentro do barco (...) vejam a famosa skyline de manhattan (...) deve ser battery park e aquela linha reta ali é broadway (...) uma pizza-hot-dog você comerá se quiser flinando por washington square (...) e não me diga que estes americanos não sabem devorar (...) mas quemquiser poderá também ver uma velhota de coque (...)” (*Idem., ibid.*)

tal oración pretendiese imitar un discurso directo, cotidiano, que está ocurriendo sobre la cubierta del barco, podría aparecer del siguiente modo: “flanando por washington square and environs você comerá, se quiser, uma pizza-hot-dog, o que vem a ser um sanduíche de pizza com muito ketchup”. No obstante, tenemos lo siguiente: “uma pizza-hot-dog você comerá se quiser flanando por washington square and environs o que vem a ser um sanduíche com muito ketchup...” Antes que un discurso directo esto parece el resultado de algún proceso cuya materia prima serían discursos cotidianos. Discursos que, tal vez, hayan tenido lugar en el afuera prosaico. Pero que, al ser incorporados al plano, habrían sido sometidos a cortes y re combinaciones a nivel de la frase. Un tipo de procesos que no serían exactamente cuidadosos con su material. En una oración como esta, estamos en el polo opuesto del preciosismo y cuidado verbal que podría *distinguir* a alguna persona; en el polo opuesto de la prosa literaria de una mente artesanal. Por otra parte, en este caso, el descuido formal no nos hace pensar en un manejo espontáneo, abierto, improvisado. Más bien nos hace pensar en algo técnicamente desconfigurado. Dispuesta o re combinada del modo en que aparece, la oración presenta absurdos lógico-sintácticos: “sanduíche com muito ketchup” parece una frase subordinada a “washington square and environs” que definiría lo que tal zona de la ciudad “vem a ser”. Interpretar una relación como esa en términos semánticos sería un disparate por parte del lector. Lo que se nos querría decir apuntaría en otra dirección.

Estos detalles formales, aunque puedan parecer accidentales e insignificantes, son claves para avanzar en nuestro sentido o sensación de la forma de esta nueva prosa. Al volver sobre ellos (*versus*), al no pasar de largo, comenzamos a percibir que, en esta prosa minada, hay procesos operativos que ocurrirían por detrás de la escena cero de la ficción, a espaldas del locutor. Esta oración, y muchas otras de *Galáxias*, parece el *resultado* de algún tipo de edición, de cortes y re combinaciones, que no coincidiría con el tiempo-espacio de la ficción. De modo que, bien visto, nuestra escena cero, tal vez cuente como la última instancia *de la ficción*, pero no sería la última instancia en términos de las operaciones y procedimientos que afectan la forma de esta prosa. Aquí estaría operando una instancia impersonal que trabajaría en dirección contraria, tanto a la “mente artesanal” del locutor, como a una “mente industrial” derivada del concretismo ortodoxo. Produce pérdida de forma, pérdida de ritmo, pérdida

de sentido. En las primeras líneas del Formante 1, recibimos una primera advertencia respecto a estas operaciones impersonales heterodoxas. El texto 24 cuenta como segunda advertencia. ¿De dónde provendrían tales operaciones? ¿Qué sentido y función podrían tener en esta prosa?

\*\*\*

Dejando en suspenso este lado heterodoxo de la mente industrial de *Galáxias*, refirámonos ahora a un principio ortodoxo heredado de la poesía concreta: la concepción impersonal del sujeto urbano-industrial. Es posible encontrar este principio impersonal en los detalles más banales de los textos. Tomemos, por ejemplo, la siguiente oración del último pasaje citado: “*come-se* alguma coisa como frango frio e desossado algo macio desmanchado no palato...” ¿Quién come este pollo? ¿El locutor estaría describiendo hábitos culinarios neoyorquinos o estaría refiriéndose a lo que está comiendo, ahora, en este *pi-que-nique sur l'eau*? Suponemos que si habla de la sensación de ternura de un pollo en el paladar es porque lo está comiendo, o porque lo ha comido. Entonces, ¿por qué producir indeterminación? No imaginamos al locutor haroldiano realizando un gesto semejante en lo que refiere a su propia habla. Cuando quien habla es él, suele marcar su dicción con la primera persona. Su dicción noartesanal no corresponde a un “fala-se”; su dicción lo distingue de cualquier otro. No obstante, en esta nueva prosa, cuando se trata de vivencias y material urbano-industrial, las reglas son diferentes.

Volvamos a la oración desconfigurada. Esta nos presenta una perspectiva, distinguible de la del locutor, que tendrá peso en la segunda mitad del texto: la de un turista que “comerá se quiser” una “pizza-hot-dog” paseando por la ciudad. Un turista que es llamado “você”. ¿Quién es este você? ¿es el locutor interpeándose a sí mismo en segunda persona? ¿algún interlocutor sobre la cubierta del barco? ¿el/la lector/a? En lugar de responder esta pregunta, lo que importa es notar que, en este texto, y en muchos otros, el locutor construye al sujeto que está *frente a* presencias urbanas como un sujeto impersonal e indeterminado. Un turista anónimo que pasea a nivel de la calle, en posición vertical, por diferentes ciudades del mundo. Con frecuencia, este sujeto de la vivencia urbana es interpelado por el

locutor como un “você”. Otras veces como “qualquerum”, “quemquiser”, o como “ninguém”.<sup>78</sup>

Si pensamos por un momento en la tradición de la novela, podríamos sugerir que este turista impersonal de *Galáxias* correspondería a la figura del *everyman* moderno. Comenzando por Robinson Crusoe, la tradición de la novela presenta una vasta lista de personajes memorables, de extracción social media, que se constituyen alrededor del polo de lo común y de lo impersonal. Personajes a la vez prosaicos e inolvidables. Algunos francamente limitados, como Charles Bovary de Flaubert, otros patológicos y patéticos como el hombre del subsuelo de Dostoievski, otros asombrosamente recursivos y astutos, como Leopold Bloom de Joyce. No obstante, en nuestro estudio lo que interesa, principalmente, es lo que el *everyman* de *Galáxias* podría representar para la poesía concreta. A mi juicio, este turista anónimo e indeterminado, que se desplaza por las principales ciudades de una civilización industrial sin fronteras, vendría a ser el representante ficcional del/de la lector/a que la poesía concreta había postulado durante los 50. Era aquel o aquella lector/a que, según Haroldo de Campos, tendría que aprender a “ver e ouvir estruturas” para leer las concreciones de los *poemas cartazes*.<sup>79</sup> En lo que refiere a *Galáxias*, vimos que el locutor del texto 18 fue muy claro en asociar la voz colectiva del concretismo de los 50 a la figura de un “quemquiser”, “quemquerque”, “alguém”. Entendiendo que estamos frente a una materia históricamente marcada, creemos que lo que aquí

78. Los ejemplos de una construcción impersonal de la perspectiva del turista, a nivel de la calle, son numerosos. Entre ellos, uno que resulta particularmente ilustrativo, ocurre al inicio del texto 14 [1965]: “(...) tela téxtil telame aranzol aranzol de arames manhas de ramos ranhos de aranhas letras sestras lépidas letreiros selva de símbolos também selvaggia e aí estou aí fui aí sou eu ou outro eumesmo ninguémheu ou outro você por exemplo na noite de sopa letras piazza di trevi confezione elite ristorante trevi coca cola caffè alla fontana segator banca tito avgvsto castellani casa della moda sportiva gino giusti il fedelinaro ristorante (...)” (CAMPOS, 1984, “ma non dove”, cursivas mías). Aquí hemos pasado de un viaje por la materialidad del lenguaje, guiada por la prosa libre del locutor, al contexto urbano en donde todo tipo de contingencias prosaicas son arrojadas a la mente del/de la lector/a, situado a nivel de la calle, e impersonalizado. Quien habla al inicio sólo puede ser el locutor; quien es situado a nivel de la calle, puede ser cualquiera, el locutor incluido.

79. *Idem.*, 2014e, p.118. Cita expandida: “Saber ver e ouvir estruturas será pois chave para a compreensão de um poema concreto”.



está siendo presupuesto es el sujeto urbano, masivo, no elitista, de orientación técnica, que debería haberse formado en el eje Rio-São Paulo durante las décadas que siguieron a 1945. En su nueva prosa, especialmente en los textos publicados en *Invenção*, es posible que Haroldo de Campos se haya propuesto ensayar posibilidades para la perspectiva de “qualquerum”, situándolo en contextos urbanos y prosaicos de la década de 60.

El texto 24 es un buen modelo para preguntarnos por el modo en que el locutor construye a su “qualquerum”, el modo en que lo interpela, el tipo de material que le presenta y las situaciones impersonales en donde lo sitúa. En la segunda mitad del texto notamos un cambio abrupto de perspectiva. Si al inicio se mantuvo, con relativa estabilidad, una perspectiva panorámica desde la cubierta de un barco, en cierto punto del texto pasamos a una perspectiva frontal, a nivel de la calle, con mínima distancia en relación a la objetividad. Esta perspectiva corresponde al paseo por “washington square and environs” que había sido anticipada, desde la cubierta, en la oración desconfigurada (“uma pizza-hot-dog você comerá...”). El locutor asume el rol de guía turístico, y dirige el paseo de alguien, un turista cualquiera, al que interpela en segunda persona. La secuencia que nos interesa comienza con una interpelación (“admire”) que tendrá especial importancia para nuestro análisis:

*admire* este vulcano em celofane miscigenado com uma calça rancheira a miss de pernas rasouradas a pétala gilete trança pela quinta avenida perto de macdougall alley artelhos dourados na calçada ninfa do cimento armado muslos glabros movendo a minissaia mas quemquiser poderá também ver uma velhota de coque e saio de praia portando descalça sua sacola de hortaliças ou ninfetas de short brunindo as coxas na praça washington enquanto um tirolês barberruivo falso tirolês arrasta um violão sem cordas<sup>80</sup>

Parece posible confrontar este texto, principalmente sus primeras líneas, como si estuviésemos frente a un *poema cartaz*. Yuxtaposición de bloques de palabras, cortes duros, estructura en mosaico, presentación impersonal, sintaxis lógico-discursiva reducida al mínimo, materia urbano-industrial, modernidad actualizada. Cubismo literario en una versión extrema. Se trata de un ejemplo claro de

80. *Idem.*, 1984, “a liberdade”. Texto 24 [1966], cursivas mías.

aquello que en estas secciones queremos entender como *concreciones* o texturas concretas. En sentido estricto, esta es la primera concreción que hemos presentado en este capítulo. Un tipo de textura que nos conduciría, en principio, a una “mente industrial” que pensaría en términos cercanos al concretismo ortodoxo. Pero que, al mismo tiempo, intentaría renovarlo (*make it new*) o adaptarlo a la vida cotidiana de los años 60. Estas texturas concretas presentarían, de modo impersonal, el tipo de estructuras modernas que un/a lector/a del concretismo tendría que aprender a “ver e ouvir” para participar, a mediados de los 60, del momento actual de una civilización industrial sin fronteras.

La primera imagen de la secuencia evidencia que nuestro guía no nos ha invitado a un *tour* convencional: “admire este vulcano em celofane miscigenado com uma calça rancheira”. ¿Qué tipo de objeto es este? ¿Sería una imagen para referir a alguna paseante tan *sexy* como un volcán y tan estimulante como una mercancía en su envoltorio plástico? La metáfora sería un poco tosca, pero estaría dentro del registro semántico de las imágenes que le siguen: una “miss” con piernas depiladas, una “pétala gilete” que camina por la Quinta Avenida; “artelhos [dedos] dourados na calçada / ninfa do cimento armado / muslos glabros movendo a minissaia”.

Con el punto de vista fijado a nivel de la calle, vemos estas figuras caminando como si estuviesen frente a nosotros. En principio, podríamos confrontarlas imaginariamente como si fuesen “as coisas como se passam no ôlho”.<sup>81</sup> Al leerlas en su progresión, las imágenes son presentadas como si fuesen diferentes apariciones urbanas. Las escalas de las imágenes varían. En algunas tenemos una figura completa, en otras visiones parciales o *zooms* (muslos, dedos de los pies). No obstante, si comenzamos a mirar hacia atrás, a comparar imágenes presentes con imágenes precedentes, es decir, cuando empezamos a ponerlas en relación en nuestra mente, como si compusiesen un mosaico, lo que emerge es una sensación vaga de recurrencia. ¿No serían todas estas apariciones cifras de la misma figura? ¿Una paseante sensual que ya pasó, y que retornaría en duplicaciones que simulan ser apariciones o eventos cotidianos presentes y diferentes? En tal caso, la misma paseante sensual habría aparecido cinco veces, como cinco objetos diferentes, cada uno visto desde otro ángulo.

81. *Idem.*, 1964, p.112.

Comentando otro texto neorrealista de *Galáxias*, a Marjorie Perloff le pareció importante realizar una distinción. Contra las apariencias, el material prosaico en estos planos no correspondería al “evento en sí mismo sino la respuesta mediada y la regurgitación de ese evento”.<sup>82</sup> Aquello que aparece como evento fortuito, sería más bien una regurgitación; algo que habría sido arrojado al plano tras pasar por algún tipo de mediación o proceso. Algún modo enrarecido de memoria o de recolección de vivencias.<sup>83</sup> Al presentar tal recolección como una “regurgitación”, Perloff dirige nuestra atención hacia aspectos relevantes de la forma que no son evidentes. Estaríamos frente a un modo de recolección o de procesamiento que, como un reflejo fisiológico, tendría algo de espasmódico o semi-automático. Por otra parte, la idea de regurgitación, que implica la devolución de un material que no ha sido del todo procesado, apuntaría hacia el aspecto crudo, intenso, poco digerido, de muchas imágenes de los textos neorrealistas de *Galáxias*. Por último, esta idea también sugiere que las formas resultantes de este modo de recolección masiva de material podrían tener el carácter informe de una regurgitación. Si Perloff apuntase en la dirección correcta, en lugar de cosas “como se passam no olho” estaríamos frente a una modalidad singular de recolección y de reaparición de contingencias. En tal caso, notemos una singularidad de *Galáxias*: el resultado del proceso, de esta “regurgitación”, es presentado por el locutor, de modo deliberado, como si fuesen eventos presentes, a la vez prosaicos y espectaculares; un encuentro intenso entre lector/a y objetividad que, según el locutor, debiese ser admirado.

En conexión a estas intensidades de la forma, es relevante destacar el peso de una visualidad condensada y espectacular en concreciones

82. PERLOFF, s.d., s.p., cursivas mías. Cita original: “Not the event itself but the mediated response and regurgitation of that event”. En este ensayo, Perloff comenta el texto 8 [1964].

83. Dando sustento a esta hipótesis de Perloff, es interesante que Haroldo de Campos, en 1984, se haya referido al peso que tuvo, para la escritura de *Galáxias*, lo que llama “o método poundiano da rememoração ideogrâmica” (CAMPOS, 2013a, p.271). Esto, antes que una definición autoevidente del método poundiano, parece ser una apropiación original de Haroldo de Campos. Si bien puede derivarse de la lectura de los *Pisan Cantos*, el propio Pound no definía su método ideográfico como un método de rememoración. Considero que haber captado las posibilidades de recolección o rememoración del método poundiano cuenta como un hallazgo formal notable de la nueva prosa del escritor paulista.

como la que citamos. Por ejemplo, “Pétala gilete” es una imagen que duplica e intensifica una variante más suelta, como “a miss de pernas rasouradas”. En lo que refiere a este principio de condensación visual, considero que Haroldo de Campos se habría inspirado particularmente en el principio que Ezra Pound llamaba *fanopeia*. El poeta estadounidense la definió, simplemente, como el uso de palabras, o bloques de palabras, para “arrojar una imagen visual a la imaginación del lector”.<sup>84</sup> Esta primacía de una visualidad condensada diferencia las texturas concretas e impersonales de *Galáxias* del tipo de prosa libre, en primera persona, que comentamos en secciones anteriores, en donde notamos una primacía de la ecolalia.<sup>85</sup>

Dicho esto, es importante destacar que, en *Galáxias*, lo que ocurre no es una repetición de la técnica *fanopaica*, sino una renovación. En sus imágenes condensadas, Haroldo introdujo un elemento novedoso: repetición y recurrencia. No una repetición exacta, sino más bien una vaga impresión de recurrencia, de algo que se repetiría o retornaría en imágenes aparentemente diferentes. En la medida en que avancemos en nuestra lectura serial, tendremos la sensación, cada vez más marcada, de que las imágenes presentadas como eventos presentes y fortuitos corresponderían a algo ya visto o ya oído. En *Galáxias*, las *fanopeias* parecen rimar las unas con las otras. En secuencias concretas como la de la paseante neoyorquina, esta técnica de condensación repetitiva parece alcanzar máxima intensidad.

Hay una cita de David Antin, recuperada por Steinberg, que puede contribuir a definir esta sensación vaga de recurrencia que, en *Galáxias*, resulta de la lectura de secuencias de imágenes condensadas. Antin refiere aquí a *silkscreens* de Warhol de mediados de los 60:

En las telas de Warhol, puede decirse que la imagen apenas existe. Por un lado esto es parte de su interés predominante por la ‘imagen deteriorada’, la consecuencia de *una serie de regresiones desde*

84. POUND, 2010, p.42; p.37, traducción mía. Cita original expandida: “you use a word to throw a visual image on to the reader’s imagination”. Por su parte, Hugh Kenner [1951] complementa: “La imagen debe ser presentada al ojo de la mente sin palabras superfluas” (KENNER, 1985, p.60, traducción mía). Cita original: “The image is to be presented to the mind’s eye without superfluous words”.

85. Pound la llamaría, como sugerimos en una nota anterior, “melopéia”. Cf. POUND, E., 1968, p.25.

*una imagen inicial del mundo real.* Aquí lo que tenemos de hecho es una serie de imágenes de imágenes (...) ¿Qué ha quedado? La sensación que hay algo allá afuera que uno reconoce y sin embargo no puede ver. Ante Warhol estamos atrapados en una horrorosa incomodidad. Esta sensación del coloreado arbitrario, la imagen casi obliterada y el persistente sentimiento invasivo. En algún lugar de la imagen hay una proposición. Es poco clara.<sup>86</sup>

En el texto 24, a pesar de que podemos visualizar muy bien, muy concretamente, *fanopeias* repetitivas (“pétala gilete”, “artelhos dourados na calçada”, etc.), tenemos la impresión de que apuntan hacia algo allá afuera que no logramos ver. La sensación de estar frente a una “serie de regresiones” que tendrían su origen en alguna vivencia de origen indeterminado (“alguna imagen inicial del mundo real”) que cualquiera podría haber tenido. Una regurgitación masiva de eventos que nunca vimos en su primera aparición. La sensación de que, en esta serie de recurrencias intensas, algo en la figura se deteriora, se torna compulsivo y nos captura. En *Galáxias*, esta captura ocurre, fundamentalmente, a nivel del turista anónimo. Sería el efecto de concreciones condensadas y repetitivas, especialmente construidas para la sorpresa y admiración de “qualquerum”.

\*\*\*

El caso parece ser diferente en lo que refiere al locutor haroldiano, quien, a lo largo de la obra, da claras señales de superar en astucia y en recursos al *everyman* de *Galáxias*. Su asombro parece reservado, no a pseudo-apariciones urbanas, sino a una singular clase de superficies o soportes. Hacia el final del texto 24, entramos, junto al locutor, al interior de la Bolsa de Valores de Nueva York. Este es descrito de un modo que evoca las estructuras circulares de la *Divina Comedia*:

86. *Apud.* STEINBERG, 1975b, p.91, traducción mía. Cita original: “In the Warhol canvases, the image can be said to barely exist. On the one hand this is part of his overriding interest in the ‘deteriorated image,’ the consequence of a series of regressions from some initial image of the real world (...)What is left? The sense that there is something out there one recognizes and yet can’t see. Before Warhol canvases we are trapped in a ghastly embarrassment. This sense of the arbitrary coloring, the nearly obliterated image and the persistently *intrusive feeling*. Somewhere in the image there is a proposition. It is unclear”

doce círculos en el salón principal y seis en el salón lateral. En cada círculo una pantalla muestra el valor de las acciones de 75 empresas:

setenta e cinco diferentes ações cabendo a cada círculo american can abbott laboratories boston edison campbell soup corn products crown zellerbach gimbel bros grand union polaroid united fruit canadian pacific continental oil general foods philips petroleum reynolds metals bethlehem steel corp números e letras na esteira luminosa uma constelação móvel no grande quadro negro cambiando ordens com um tinido de chapas metálicas este livro não tem mais de uma página mas esta milfolha em centifólios when the circuit learns your job what are your going to do agora agourora<sup>87</sup>

Aquí, quien parece capturado, al ver pantallas negras que procesan información del afuera y arrojan información en una lógica automatizada, y con ritmos regulares, es el locutor. Entre yuxtaposiciones concretas de frases impersonales, vemos estas pantallas desde su punto de vista, desde sus asociaciones e ideaciones. No notamos aquí una estrategia de indeterminación de la vivencia y las ideaciones presentadas no son las de cualquiera.

Antes de comentar hacia dónde podría estar dirigiéndose el pensamiento del locutor, quiero referir al problema que me parece más importante de este pasaje: el locutor haroldiano está mostrando lo que, *para él*, contaría como análogo pertinente, o modelo relevante, para los planos neofigurativos de su “libro”. Este proyecto artístico consiste en una serie de planos en prosa que, de algún modo, procesan e incorporan materia prosaica del afuera. Las regularidades y el carácter programático del proyecto tendrían primacía sobre las variaciones contingentes propias de cada realización. Aquí hay una relación formal relevante entre el libro del locutor y el gran “quadro negro” de la Bolsa de Nueva York. Y esta relación ha activado intensamente los ritmos asociativos de su pensamiento.

Para entender mejor lo que está en juego en esta analogía entre soportes artísticos y soportes prosaicos me parece relevante recuperar aquí el esquema de Steinberg en “Otros Criterios” [1972]. Podríamos sugerir que, al proponer una superficie que procesa información comercial como modelo pertinente para sus planos neofigurativos en serie, *Galáxias* estaría participando de una modificación

87. CAMPOS, 1984, “a liberdade”.

histórico-artística profunda de la noción del medio o soporte artístico. Una que, según Steinberg, estaba siendo procesada por toda una generación de artistas que buscaban nuevos criterios y modelos después del riguroso movimiento abstracto de los 50. El resultado habría sido una reformulación de la noción del soporte artístico que permitió reincorporar, masivamente, la materia prosaica del mundo. No obstante, en estos planos post-abstractos, el modelo relevante había dejado de ser la imitación de aquello que un sujeto podría ver verticalmente, de pie, frente a la naturaleza o frente a la ciudad. Es decir, la fascinación de artistas como Haroldo de Campos, y de su locutor, no recaería sobre el tipo de perspectiva verticalizada, a nivel de la calle, en la que su *everyman* ha sido fijado.

Indico un último punto relevante del argumento de Steinberg. El referido cambio de perspectiva, uno que superaría en posibilidades el modelo vertical de un realismo previo a la abstracción, coincidiría con una nueva orientación hacia la imitación artística de “procesos operacionales”. Dijo Steinberg: “[l]as pinturas de los últimos quince o veinte años insisten en una orientación radicalmente nueva, en donde la superficie pintada ya no es el análogo de la experiencia visual de la naturaleza *sino de procesos operacionales*”. Cuando lo que interesa es imitar “procesos operacionales” los modelos que importan para imaginar la propia relación del artista (y del receptor) con el soporte artístico, sufren una modificación basal: “[c]ualquier superficie plana documentaria que tabula información es un análogo relevante de su plano pictórico [los planos de Rauschenberg, JMC] (...) cualquier superficie receptora (...) en las que *data* es introducida, en las que información es recibida, impresa, estampada – *sea de modo coherente o en confusión*”.<sup>88</sup> Me parece que estas propuestas generales de Steinberg sobre el plano neofigurativo de los 60 son una pista relevante para entender el modo en que Haroldo de Campos concebía el soporte en

88. STEINBERG, *op.cit.*, p.84; p.88, cursivas y traducción mías. Citas originales: “The pictures of the last fifteen to twenty years insist on a radically new orientation, in which the painted surface is no longer the analogue of a visual experience of nature but of operational processes”; “Any flat documentary surface that tabulates information is a relevant analogue (...) – radically different from the transparent projection plane with its optical correspondence to man’s visual field”; “any receptor surface (...) on which data is entered, on which information is received, printed, impressed – whether coherently or in confusion”

los textos publicados en *Invenção*. Y, en lo que refiere a nuestro texto 24, son una pista relevante para entender el juego irónico que ocurre en su pasaje final.

Volvamos a nuestro texto. Al descubrir en la gran tela negra de la Bolsa de Valores un modelo pertinente para su libro, el locutor entra en un estado de recepción singular. Un estado extático. Llama “constelação móvil” al gran plano negro de la Bolsa de Valores: una constelación que cambia sus “órdens” con un tintineo metálico dejando una “esteira luminosa”. Todo en la forma y en las operaciones de este gran plano negro lo conducen hacia la idea de su libro abierto. Como bajo el efecto de una revelación, el locutor parece dirigir su pensamiento hacia alguna visión constelar con la que, tal vez, el texto 24 podría haber concluido. No obstante, antes de saber hacia dónde iría tal visión, la línea es interrumpida por un montaje abrupto: “este livro não tem mais de uma página mas esta milfolha em centifólios when the circuit learns your job what are your going to do agora agourora”.

Si, en este final de texto, una “mente artesanal” se orienta hacia alguna visión cósmica o resolución epifánica, una “mente industrial” interviene con una yuxtaposición irónica que aborta el movimiento ascendente del locutor. Un bloque *readymade* ha sido arrojado al plano, precisamente en este punto, indicando que alguien o algo está consciente de que el vocabulario pertinente para referir a este tipo de planos podría estar más cerca de Steinberg que del locutor haroldiano. Este bloque funciona como un comentario impersonal, e inesperado, que deja al locutor en mal pie. Yuxtapuesto a tal frase, el locutor puede figurar como un Quijote de la era electrónica: un sujeto que, pese a exhibir una astucia y recursividad sin par, interpreta obstinadamente las nuevas formas (electrónicas y automáticas) bajo lentes y modos de recepción constelares que han perdido su fundamento histórico. Tal gesto irónico, que proviene del autor implícito, resulta notable. Muestra que en estos textos de los 60, Haroldo de Campos manejaba un humor fino. Un humor negro que funciona, asimismo, como un gesto irónico respecto a sus propias posiciones extra-ficcionales.<sup>89</sup> Como si, en este texto 24, nos revelase sutilmente que está consciente de que, aunque formalmente pueda estar a la vanguardia, se obstina en modos de recepción anacrónicos y desconcertantes.

89. Cf. Capítulo 6, sección 6.1.



Este cierre del texto 24 revela que, en los textos neorrealistas publicados en *Invenção*, podemos encontrar intervenciones impersonales, herederas del concretismo, que se oponen y frustran impulsos subjetivos (y tradicionalistas) del locutor. Por otra parte, debemos notar que esta intervención, que ocurre a sus espaldas, no lo deja indiferente. Lo impacta, alterando reflexivamente la dirección de su pensamiento. Si venía siguiendo una dirección ascendente, una vez que este bloque concreto le ha caído encima, cambia su perspectiva hacia el momento presente, en un tono menos exaltado, más oscuro y meditativo (“agora agourora”). En esta secuencia hay clivaje formal entre mente artesanal y mente industrial, pero, asimismo, hay contacto reflexivo. El efecto es una expansión posible de la lucidez. Una posible conciencia crítica del clivaje entre formas hipermodernas y modos de recepción anacrónicos. Desviado por este bloque concreto, no sabemos hacia dónde se dirigiría el pensamiento del locutor, pues queda interrumpido por el límite final del texto. Frente a tal cierre abrupto, lector y locutor quedamos pensando qué podría significar que una superficie que arroja valores comerciales sea un análogo pertinente para estos planos neofigurativos. ¿Cómo leer o interpretar planos literarios que, tras procesar masivamente material del afuera, lo arrojarían de vuelta sobre el soporte en una modalidad que parece semi-automática? Por otra parte, ¿cómo confrontar los impulsos constelares del locutor haroldiano, este Virgilio que sirve de guía al turista impersonal (y al/ a la lector/a) por un afuera hipermoderno, una vez que el propio autor implícito presenta, aquí y allí, gestos irónicos hacia su figura?

En nuestra línea de argumentación, propondríamos dirigir el filo irónico del bloque impersonal (“when the circuit learns your job...”) en una segunda dirección. Si el locutor haroldiano, como un Quijote de la era electrónica, ve constelaciones cósmicas que dejan estelas luminosas a partir de superficies que procesan valores comerciales, ¿no podríamos pensar, siguiendo una línea de lectura desencantada, que las concreciones impersonales de *Galáxias* estarían más cerca del vocabulario técnico-estadístico de Steinberg de lo que el locutor suele reconocer? Si siguiésemos una línea como esa, comenzaríamos a leer estas texturas concretas contra, o a contrapelo, de los impulsos extáticos y cósmicos del locutor. Las leeríamos más cerca del registro prosaico-técnico de Steinberg y del bloque concreto que ha caído en este final de texto. Bajo tal ángulo desencantado,

el modelo pertinente para las concreciones de esta nueva prosa no serían constelaciones, o “galáxias”, sino más bien “superficies documentarias planas que tabulan información” “sea de modo coherente o en confusión”.

## 7.6. Aproximación en yx al afuera

Comentemos nuestra segunda concreción. Corresponde al pasaje inicial del texto 30 [1967], que forma parte de la serie que hemos llamado textos tardíos [1966-1976].

pulverulenda que eu linho e desalinho que eu cardo e descarto e descarto e carto e corto e discordo e outra vez recarto recorto reparto e disposto o baralho está farto está feito e almaço este fólio que eu passo como o jogo que espaço hier offnen with care breakable attention très fragile attenzione vorsicht molto fragile leicht zervrechlich pena que ela seja uma ptyx she's a whore as paredes de kirchberger forradas de mulheres peladas panóplia de pentelhos e se tomava chá e se discutia sobre culinária torradas com geleia de cereja civilizada atmosfera britânica made in stuttgart pena que ela seja a cadeira sacudida de riso espernava grossas coxas de nylon e ives klein pintava com mulheres desnudas manchas borrachosas de azul carimbando o vazio da tela<sup>90</sup>

El inicio de este pasaje es relevante para entender las funciones que el autor le asigna a su locutor ficcional. Aun cuando su manejo informalista y personal del verbo lo sitúe en el polo de una “mente artesanal”, en este texto lo vemos asumir, asimismo, la responsabilidad artística por aquellas texturas compuestas por una “mente industrial”. En las líneas iniciales se presenta, ante su audiencia imaginaria, usando técnicas impersonales de corte y descarte, de combinación, recombinación y aleatorización del material. Asume, personalmente, el papel de representante ficcional de quien compone estos planos en prosa (“eu cardo e descarto e descarto e carto e corto” “recarto recorto reparto”). Es decir, asume, en la ficción, la responsabilidad artística por ambos lados del clivaje. Esto es un elemento relevante para confrontar imaginariamente, como lectores/as, al locutor haroldiano. Dicho esto, creemos necesario conservar de todos modos la

90. CAMPOS, 1984, “pulverulenda”. Texto 30 [1967].

distinción formal entre la persona del locutor y el sujeto implícito de las texturas concretas. Aunque sea posible encontrar puntos de contacto, se trata de instancias formales diferentes, clivadas, cuyos sentidos y agendas no siempre convergen, ni siempre son consistentes.<sup>91</sup>

Hecha esta aclaración de carácter general, introduzcámonos en nuestra segunda concreción. Una vez que desaparecen las marcas personales del locutor, encontramos una yuxtaposición de frases *ready-made* en diferentes idiomas. El ritmo paratáctico y la referencia a superficies quebradizas apuntan hacia la lógica formal de las texturas concretas. Lo que sigue es, precisamente, una secuencia densa, que yuxtapone bloques de palabras que arrojan imágenes bien definidas a la mente del lector (*fanopeias*). La secuencia que nos interesa comienza con una oración enigmática: “pena que ela seja uma ptyx...”. Esta oración inicial, que podría ser pasada por alto, es portadora de un contenido complejo, que, como intentaré mostrar, apunta hacia un problema central de la Segunda Parte de nuestro estudio.

“[P]ena que ela seja uma ptyx” remite al célebre *Soneto en yx* [1899] de Stéphane Mallarmé, un poema importante para la abstracción literaria moderna. Escribir un soneto en yx implicaba, entre otras exigencias formales, completar una improbable rima (en yx) al final de los versos impares de los primeros cuartetos (“onyx” / “Phénix” / “ptyx” / “Styx” / “nixe”); repetida en dos versos de los tercetos finales (“nixe” / “fixe”).<sup>92</sup> Buscando estas rimas difíciles, Mallarmé, en el quinto verso, creó la palabra “ptyx”: “Sur crédences, au salon vide: nul ptyx”. Esta palabra-enigma no tiene referencia ni significado alguno fuera del mundo del poema. Dentro del poema, es definida en el verso que le sigue (“Aboli bibelot d’inanité sonore”) [Cf. traducción en la nota al pie].<sup>93</sup> “Ptyx”, este “bibelot d’inanité sonore”, es un pequeño monumento a la abstracción literaria moderna: una afirmación soberbia de la primacía y autonomía del propio medio específico sobre las convenciones y sentidos que rigen en el espacio extra-artístico. Si bien, allá afuera, “ptyx” no significaría nada; adentro del poema de Mallarmé, podría significarlo todo, puede ser

91. Al respecto, ver más adelante, secciones 7.7 y 7.8.

92. MALLARMÉ, 2009, P.114.

93. *Idem., op.cit.*, p.114. En la traducción de Octavio Paz: “Salón sin nadie ni en las credencias conca [ptyx] alguna, / Espiral espiralada de inanidad sonora” (*Idem., op.cit.*, p.115).

emblema del Absoluto, de la pureza artística, de lo indecible. “Ptyx” podría ocupar un lugar análogo en el modernismo literario al que ha tenido el cuadrado negro de Malevitch en la pintura modernista: no apenas un ejemplo de reflexividad formal sobre el medio específico, sino, asimismo, una afirmación orgullosa, y *misteriosa*, de las potencias de la abstracción artística. Símbolos que apuntan hacia alguna noción vaga, pero intensa, de Absoluto; una que sería alcanzable, no a través de rituales místicos o religiosos, sino dentro de los planos autónomos del arte moderno.

En *Galáxias*, Haroldo de Campos se propuso renovar este símbolo de un formalismo misterioso. Pero no pretendía hacerlo encerrado en el “salón sin nadie” en que “ptyx” hizo su primera aparición; no lo haría en los planos cerrados de la abstracción. Pretendía llevarlo hacia el afuera, expandiendo a la vida cotidiana el tipo de actitudes abstractas que “ptyx” representaba. En el capítulo anterior, vimos que Costa Lima presentó la nueva prosa de *Galáxias* como situada frente a una encrucijada: o bien seguiría la vía de un formalismo esotérico, que el crítico asoció a Mallarmé, o bien, se mantendría en una “derivación” por el “magma impuro do cotidiano”.<sup>94</sup> Pese a que Costa Lima supo indicar muy bien los polos extremos entre los cuales se movía la prosa literaria de Haroldo de Campos en los 60, todo indica que nuestro autor veía esta bifurcación de otro modo. No veía estos caminos como excluyentes. Lo que no significa que creyese que transitar entre abstracción mallarmeana y vida cotidiana moderna fuese fácil. No obstante, parecía estar buscando un punto de contacto que permitiese mantener una orientación fuerte hacia el afuera sin renunciar a sensibilidades y concepciones propias de una abstracción mallarmeana. En el pasaje citado, las dificultades de este programa se expresan en el modo heterodoxo en que “ptyx” ha sido conservado.

“Ptyx”, símbolo de la pureza poética, será conectado con “puta”, símbolo de la perdición prosaica. Esta conexión es primero insinuada, y lamentada, en la primera oración: “pena que ela seja uma ptyx”. Será confirmada de modo abrupto al ser yuxtapuesta a “she’s a whore”. Esta asociación parece ser un problema para quien compone. Pero no recibe ningún comentario que podamos atribuir directamente al locutor. El problema será procesado de modo estrictamente impersonal, por medio de técnicas de corte, descarte y yuxtaposición.

94. COSTA LIMA, *op.cit.*, p.343. Cf. Capítulo 6, sección 6.3.

Podríamos decir, en principio, que será procesado por una “mente industrial”, una que se expresa por medio de tales técnicas. Avanzando en la secuencia, el lector notará que la oración original retorna, pero en una versión cortada o censurada: “pena que ela seja / a cadeira sacudida de riso espernava grossas coxas de nylon”. Aquí un montaje ha interrumpido y descartado el predicado esperado (“uma ptyx” / “a whore”). Pero no lo anula completamente. Siendo un predicado cargado y condensado, que ya hemos encontrado en dos variaciones, se mantiene como una latencia. El uso de un corte técnico, quirúrgico, precisamente antes de la aparición de “ptyx” / “whore”, sugiere que una “mente industrial” querría evitar o descartar cierta repetición. Con este corte, que es un descarte, abre la posibilidad de un desvío.

No obstante, esa posibilidad, que permitiría bajar la tensión del arco de condensación y repetición, no será actualizada. Este corte, que descartó el predicado que esperábamos, será usado para presentar otras imágenes-estímulo. En lugar del predicado “ptyx” y “whore” encontramos una extraña oración: “a cadeira sacudida de riso espernava grossas coxas de nylon”. Su terminación, una imagen a la vez prosaica, estimulante y artificial (“grossas coxas *de* nylon), podría contar como una transposición de las rimas en yx a los procedimientos neofigurativos de *Galáxias*: un uso metódico, casi obsesivo, de imágenes condensadas que nos hacen sentir, como versos que riman, que algo se está repitiendo. La imagen sexy que sustituyó a “ptyx” y “whore” rimaría con el resto de las imágenes estimulantes de nuestra secuencia. Rima con las paredes “forradas de mulheres desnudas”, una imagen que, por su vez, es duplicada y condensada en “panóplia de pentelhos”. Rima con las mujeres desnudas pintadas de azul Klein que dejan sus marcas en telas en blanco. Notemos, adicionalmente, que en las iniciales del autor de estas telas (“ives klein”) resuena la rima en yx. Comenzamos a tener la sensación de que, en esta breve concreción, hay todo de repeticiones y recurrencias. Y esto nos fuerza a voltear nuestra mirada (*versus*): ¿podría ser una casualidad, tratándose de un autor como Haroldo de Campos, que las últimas dos palabras del bloque verbal que sustituyó a “ptyx” (“grossas coxas de nylon”), contengan la letra “y” y la letra “x”? El juego de repeticiones y rimas de esta concreción es intrincado. Tal vez sea críptico.

Pero mantengámonos, de momento, en el problema básico de la *fanopeia* repetitiva. El principio combinado de condensar visualmente e introducir recurrencia (aunque sea vaga), le habría permitido a

Haroldo de Campos renovar, para la neofiguración de los 60, actitudes propias del soneto en yx de Mallarmé. El autor de estas concreciones selecciona y procesa material prosaico como un artista abstracto riguroso que busca intensidades, paralelismos, simetrías, repeticiones. Si, a nivel de la serie, entendemos que, en estos planos, un principio estético estaría siendo afirmado, podríamos decir: aproximación en yx a la materia prosaica significa que todo *debe* rimar, todo debe evocar una repetición. A nivel de la serie, esto puede afectar nuestra lectura de la obra. Por ejemplo, sin que nuestro sentido de la forma se vea alterado, resultaría posible añadir a la concreción del texto 30 imágenes de la concreción del texto 24: “grossas coxas de nylon” también rima con “volcano miscigenado com uma calça rancheira”, “a miss de pernas rasouradas”, “a pétala gilete”, “muslos glabros movendo a minissaia”, “artelhos dourados na calçada”. Lo que aparecería sería un mosaico abierto, potencialmente infinito, de imágenes estimulantes y repetitivas. Retomando frases de Rauschenberg, esto es lo que podría significar, en *Galáxias*, una sensibilidad abstracta “aplicada”, sistemáticamente, “con respeto compulsivo”, “y sin ninguna vergüenza”, a un proyecto prosaico.<sup>95</sup> No obstante, en el caso de nuestro autor, no es claro que no existan vergüenzas y evaluaciones negativas respecto a su aproximación en yx al afuera, la estrategia básica en la que quiso fundamentar la abertura de su prosa hacia la vida cotidiana de los 60.

\*\*\*

Dijimos que “ptyx” sería el emblema de un formalismo misterioso. Según esta convención artística, la presentación de recurrencias formales podría implicar algo del orden del enigma y del secreto. Vimos que la concreción del texto 30 presenta un juego denso de

95. *Apud.* Krauss, 1999, p.102, traducción mía. Cf. Capítulo 4, sección 4.1. Cita expandida: “Dante fue buscado y completado para tener la aventura sobre qué, y sí, yo podría aplicar mi sensibilidad abstracta a una tarea clásica restringida. Un manejo uno a uno y sin ninguna vergüenza tampoco. Una ilustración con respeto compulsivo”. Cita original: “Dante was sought and completed to have the adventure of what, and if, I could apply my abstract sensibility to a classical restrictive assignment. A one-on-one handling and no embarrassment to either. Illustration with compulsive respect”.

repeticiones y rimas, que, adicionalmente, parecen expresar algún mensaje cifrado por parte del compositor. Volvamos a la frase que sustituyó “ptyx”: “grossas coxas de nylon”. Sus dos últimas palabras contienen la terminación relevante. No obstante, en este bloque prosaico, la terminación en yx aparece en orden invertido, “xy”. ¿No se trataría de algún mensaje cifrado? ¿Habría que ensayar lecturas alegóricas en estas concreciones?

Contra lo que podría esperarse, la forma de estas texturas impersonales, hipermodernas, parecen responder a tales ensayos interpretativos. “Pena que ela seja uma ptyx”: es una pena que un símbolo como “ptyx”, al ser expandido hacia la vida cotidiana, signifique puta (“she’s a whore”). Al buscar rimas en yx en la materia impura de la vida cotidiana el sentido de la convención “ptyx” se invierte, pasando de la pureza artística (yx) a lo prostibular (xy): se transfigura en coxas de nylon y en todo lo que pueda rimar con tal imagen. Para quienes creían en las potencias abstractas de “ptyx” esto es una caída y una desgracia. Sería, por ejemplo, una pena y una desgracia que un artista puro, un pintor de monocromos que rima en yx (*ives klein*), al aceptar una invitación a la vida, comience, metódicamente, a marcar sus telas blancas con putas azules. Ex artistas abstractos, ahora orientados en yx hacia el afuera, estarían iniciando una aventura desublimatoria, de carácter metódico y serial, que podría tener algo de obsceno y vergonzoso. ¿Deberíamos celebrar y admirar, como una “mente industrial”, las nuevas intensidades de la vida hipermoderna que estos planos neofigurativos exhiben? O bien, visto desde una “mente artesanal”, ¿no se trataría de una desgracia y de una perdición que deberíamos, más bien, lamentar?<sup>96</sup> La posición

96. Es relevante indicar que las incomodidades provocadas por una conexión entre el símbolo abstracto “ptyx” e imágenes de carácter erótico no se restringen al texto 30. Reaparecen en otros textos tardíos. A mi juicio, el caso más interesante aparece hacia el final del trayecto, en el texto 46 [1971]. Este texto ofrecería un giro inesperado, una resolución, al tratamiento que recibe el objeto-ptyx en el texto 30. En mi interpretación, el locutor presentaría el sacrificio de una “borboleta-ptyx”, “mulher-ptyx”, que tendría por resultado una erotización multilateral del lenguaje, que llamará “língua cunilíngue bômbix” (CAMPOS, *op.cit.*, “esta mulher-livro”). La “mulher-ptyx” terminaría asumiendo un lugar ritual análogo al que, en la *Ciropédia*, tuvo el ornitorrinco sacrificial. El sacrificio de la mulher-ptyx o borboleta-ptyx permitiría conservar, en un nuevo nivel, el erotismo misterioso que se le atribuye al objeto-ptyx en *Galáxias*. El erotismo misterioso dejaría de focalizarse a nivel del

del autor implícito de esta y otras concreciones de *Galáxias* es ambivalente: parece afirmar, al mismo tiempo, en clivaje, estas dos evaluaciones extremas.

Si un ejercicio de desciframiento como el que sugerimos fuese pertinente, entonces llegaríamos a un resultado desconcertante respecto al autor implícito de esta concreción. En buena medida, quien estaría expresándose, con sutilezas y astucias, a través de procesos modernos de corte y recorte, de combinaciones y recombinaciones, sería una mente más bien tradicionalista; una que divide el mundo entre los polos extremos de una pureza misteriosa y de una pérdida prostibular. En *Galáxias*, el uso de técnicas constructivo-modernistas, heredadas del concretismo literario, no conduce de modo directo y simple, como podríamos haber esperado, hacia una “mente industrial” (y a sus presupuestos). En partes nos conduce a ella, en partes nos conduce hacia presupuestos de una mente tradicionalista.<sup>97</sup> Como en la portada con la que iniciamos nuestro capítulo, las texturas nos invitan, en primera instancia, a enfocarlas con lentes hipermodernos; no obstante, examinando sus detalles, terminamos pensando en problemas de carácter artesanal y tradicional; o mejor dicho, en un tipo de problemas que surgen cuando una “mente industrial” (con sus formas, modos de pensamiento y sensibilidades modernas) y una “mente artesanal” (con sus formas, modos de pensamiento y sensibilidades tradicionalistas) entran en contacto, o en colisión, reflexiva. Los resultados de esta lógica de clivaje y contacto suelen ser formas difíciles y contenidos difíciles.

objeto, de la imagen condensada, como ocurre en el texto 30, expandiéndose hacia el soporte verbal, al texto, como un todo. De un erotismo focalizado en el objeto parcial se pasaría a una resublimación multilateral del lenguaje que tendría lugar en un ambiente natural y exótico.

97. Y viceversa, agreguemos que, de manera desconcertante, el manejo neoartesanal del locutor puede conducirnos hacia principios artísticos de una “mente moderna” formada en la abstracción (p.ej. reflexividad sobre el soporte específico, tratamiento homogéneo o “todo-alrededor” de las frases, incorporación de un manejo informalista al interior de la tradición geométrico-constructiva brasilera, etc.).



## 7.7. La última concreción: estridencia en el texto 35

En mi lectura de *Galáxias* como un proyecto de nueva prosa orientado hacia el afuera, el texto 35 [1968] cuenta como punto de inflexión. Las siguientes palabras del locutor le sirven de abertura: “princiava a encadear-se um epos mas onde onde sinto-me tão absconso como aquela sombra tão remoto como aquele ignoto encapelar-se de onda quantas máscaras até chegar ao papel quantas personae até chegar à nudez una do papel para *a luta nua do branco frente ao branco*”.<sup>98</sup> En esta ocasión, el locutor se presenta meditando frente al mar, como un capitán de navío pensando en el trayecto que ha seguido. Y, a su juicio, no estaría llevando la nave a buen puerto. Sintiendo “absconso” [oscurso, secreto, de acceso difícil], se pregunta por el momento en que, después de un trabajo arduo, llegaría finalmente a un destino (“chegar à nudez una do papel”). Para llegar allí, nos sugiere, habría que comenzar una nueva fase de la travesía, una que llamará “luta nua do branco frente ao branco”.

En esta sección, y en la siguiente, argumentaré que “branco frente ao branco” es un golpe de timón mayor respecto al proyecto original de *Galáxias*. A mi juicio, se trata de un giro en 180° presionado por frustraciones épicas o neorrealistas (“princiava a encadear-se um epos mas...”). Toda la línea de comentario de este texto (la realizada por el locutor) contaría como un ensayo, en prosa informalista, sobre lo que este cambio de dirección podría significar para el locutor y para su audiencia imaginaria. Y sus formulaciones no son exactamente claras. Pero aún no es el momento de referirnos a ellas. Pues, en este texto 35, para entender lo que podría estar en juego en la línea de comentario del locutor, cualquier lector tendrá que atravesar un extenso bloque concreto, particularmente pesado y denso, que ha sido insertado en el medio del texto, interrumpiendo bruscamente la prosa personal del locutor. Se trata de nuestra última concreción. Como en todas ellas, las marcas de la persona se desvanecen, y quedamos frente a lo siguiente:

o se tiene la chispa o no se tiene citava galdós e parecia saído de um disparate de goya abrefechava aspas com dedos-cornos à altura da

98. *Idem.*, *op.cit.*, “princiava a encadear-se um epos”. Texto 35 [1968], cursivas mías.

testa e talhe de louva-deus um louva-deus marron vestindo charpas de barata a garota sentada no colo de lincoln da estátua de distribuía panfletos contra a guerra o professor abraspas citava galdós fechas-pas charpas de barata pernas longas róseas no colo da estátua e depois se soube do velho embaixador que dormia com bifes no rosto chuletas bistecas para manter a pele lisa a estátua distribuía panfletos da moça rospêndula molhado por este caleidoscópio eles dizem teleidoscope você vira também objeto do jogo uma rosa de braços se abre entre vidros e mãos cabeças simetrizam um leque de arestas e este quadro na parede se despenha num abismo de duplos vertiginosos quem não viu a mulata narcisa remoinhando o umbigo op no olho leitoso da tv ou então são paredes e lustres que correm para uma rosácea de brilhos com metais e vasos de flores onde sapatos de camurça verde formam lagartas de borboletas sem asas<sup>99</sup>

Frente a esta yuxtaposición de micronarrativas e imágenes condensadas tal vez lo primero que impresione al lector sea la extrema arbitrariedad o aleatoriedad del material. Pues, ¿qué relación semántica podría establecerse entre un académico grotesco, una joven que reparte panfletos anti-Vietnam en Washington, la anécdota de un embajador con bistecs y chuletas en la cara, una mulata sensual en la tv, cuadros que caen, rosáceas paradisíacas con flores, zapatos de gamuza y larvas de mariposa? ¿No sería esto la aplicación cruda, sobre un material disconexo, de operaciones aleatorias? ¿Una combinación arbitraria de material arbitrario? La sensación de aleatorismo e inorganicidad que esta textura provoca en una primera lectura parece innegable. Si comenzamos a voltearnos, a comparar imágenes con imágenes, secuencias con secuencias, la sensación no es menos inorgánica. No obstante, comienza esa sensación vaga de recurrencia que ya hemos tenido en otras concreciones. Todo, de alguna manera u otra, se repite o rima. Y esto no impide que, retomando el término de Perloff, podamos tener la impresión de que alguien, o alguna instancia, podría haber regurgitado todo este material heterogéneo sobre el plano.

Comencemos leyendo esta concreción desde los lentes de una mente industrial, es decir, atentos al material cotidiano urbano y a las técnicas que lo procesan (cortes, descartes, yuxtaposiciones, combinaciones y recombinaciones). Como ya hemos analizado en detalle otras concreciones similares, aquí nos referiremos apenas a las

99. *Idem., ibid.*

apariciones y retornos de la joven que reparte panfletos anti-Vietnam. La vemos por primera vez en una secuencia desconfigurada: “a garota sentada no colo de lincoln da estátua de distribuía panfletos contra a guerra”. Aquí “de lincoln”, una frase subordinada a “estatua de”, ha sido cortada y recombinada hacia atrás. El resultado es que la frase “da estatua de” queda en una posición absurda. Como frase aislada, “da estatua de”, no funciona como *fanopeia*. La imagen no se cierra. Tampoco cumple función gramatical o lógica en la secuencia resultante. Esta es la tercera vez que, en este capítulo, nos encontramos con intervenciones que producen desconfiguración formal. Es tiempo de resumirlas. Son operaciones entrópicas: producen pérdida de imagen, pérdida de sentido, pérdida de ritmo y musicalidad. Corresponden al lado caótico y accidental de la “mente industrial” de *Galáxias*. A su lado heterodoxo. Ciertamente, de este lado, no imaginaremos a los ingenieros y arquitectos de la abstracción geométrica. Antes, pensamos en alguna instancia ciega de operaciones automáticas y aleatorias.

Ya hemos dicho que tales operaciones entrópicas están en el extremo opuesto del manejo artesanal e informalista que distingue personalmente al locutor. Tras haber leído la concreción del texto 30, podemos agregar que también actúan contra la estrategia básica y dominante del lado más ortodoxo de la “mente industrial” de *Galáxias*. La hemos sintetizado como una aproximación en *yx* hacia el material prosaico del afuera: condensar imágenes (*fanopéias*) e introducir recurrencias. En el texto 35, la joven que reparte panfletos retorna como “pernas longas rosa no colo da estátua”. Y, otra vez, en “a estátua distribuía panfletos da moça rospêndula”. En esta última reaparición importa menos notar el absurdo de que la estatua ha sustituido a la joven en la posición de agente, que el hecho de que la joven ha retornado comprimida en una imagen de piernas rosas balanceándose (“moça rospêndula”). El principio de composición parecer ser: no detenerse hasta encapsular la materia prosaica en una imagen mínima de máxima intensidad. Si tenemos “as paredes de kirchberger forradas de mulheres peladas”, esto debe ser duplicado y condensado en “panóplia de pentelhos”; si tenemos “a miss de pernas rasouradas” esto debe ser duplicado y condensado en “a pétala gilete”. El mismo principio es válido para llegar a la cápsula “moça rospêndula”.

Los bloques mínimos de las concreciones de *Galáxias* corresponderían a imágenes que han alcanzado el límite de la condensación.

Al ser yuxtapuestos, darían forma a mosaicos en el que todas estas imágenes se responderían, “rimando” las unas con las otras. En la concreción del texto 35, las imágenes que, en la secuencia, se muestran capaces de retornar, es decir, los pedazos más estimulantes de esta prosa, serán asociadas a la imagen *pop* de una mulata bailando en la televisión. Todas estas unidades condensadas entrarían en una relación recíproca cuasi-geométrica (“simetrizam um leque de arestas): piernas rosa, gestos grotescos de académico, ombligos televisivos. Si avanzamos un poco más en la secuencia, resulta posible entender que tales imágenes sueltas y repetitivas se despeñarían “num abismo de duplos vertiginosos”.

El “leque de arestas” del texto 35 podría formar parte de un mosaico abierto y vertiginoso, un “abismo” de unidades estimulantes con repeticiones adentro, que hemos acumulado a nivel de la serie. Habiendo avanzado lo suficiente en nuestra lectura, ya no sabemos de dónde vienen ni hacia dónde se dirigen. Parece posible conectarlas con cualquier otra imagen estimulante de la serie. Bastaría un “simples contagio de significantes”.<sup>100</sup> Habríamos dado forma a un espacio mental, a la vez estático y vertiginoso, en el que recolectamos y conectamos masivamente imágenes repetitivas. Usando los términos del texto 35, podríamos pensar en un mosaico abismal. Este espacio-tiempo, en el que *prorsus*, la moción hacia adelante que caracteriza la prosa, parece haber sido finalmente cancelada, contaría como el destino y límite de la estrategia neorrealista de *Galáxias*, de su aproximación en *yx* hacia la vida cotidiana de los 60. Tal vez esta estrategia triunfe formalmente sobre las operaciones entrópicas que, aquí y allí, producen accidentes y desconfiguraciones en la prosa. Triunfaría asimismo sobre un aleatorismo ciego y sin propósito. Se impondría, en definitiva, sobre el lado heterodoxo de la mente industrial de *Galáxias*. Aunque inorgánico, en estas concreciones hay un sentido de la forma, cierto orden, principios e invariantes. Pero ¿son admirables estos mosaicos abismales? ¿serían tan dinámicos como

100. Recupero esta frase de un comentario del locutor en el texto 41 [1969] en donde expresa con agudeza esta sensación de la forma: la sensación de una recurrencia potencialmente infinita, de carácter compulsivo, que tendría lugar a nivel de la serie: “quando se lê não se tem a impressão dessa ordem regendo a subcutânea presença das agulhas mas ela existe e estabelece *um sistema simpático de linfas ninfas que se querem perpetuar por um simples contágio de significantes*” (*Idem.*, *op.cit.*, “tudo isto tem que ver”, cursivas mías).

aparentan? La estrategia básica que orienta su producción, ¿no sería, asimismo, semi-automática, ciega, rígida?

\*\*\*

Volvamos sobre nuestra concreción, esta vez leyéndola desde los lentes de una mente artesanal. A primera vista, en esta textura predominan cortes y yuxtaposiciones de material prosaico moderno. No obstante, al igual que en la portada del inicio de nuestro capítulo, si nos acercamos lo suficiente, veremos aparecer en este texto, hacia el final, un tejido y un estilo inesperado: “*ou então* são paredes e lustres que correm para uma rosácea de brilhos com metais e vasos de flores onde sapatos de camurça verde formam lagartas de borboletas sem asas”. La frase comparativa “*ou então*” sugiere que esta breve secuencia, no exactamente moderna, podría ser una duplicación de la secuencia hipermoderna que comentamos en el apartado anterior. Tal como las imágenes-estímulo de esa secuencia terminaron siendo arrojadas a un “abismo de duplos vertiginosos”, aquí tenemos figuras que se arrojan hacia una “rosácea de brilhos”. En ambas secuencias un material en movimiento termina siendo situado en un tiempo-espacio multilateral o “todo-alrededor”. Pero los registros simbólicos de cada secuencia son lejanos. En la tradición literaria, “rosácea de brilhos”, una imagen que proviene de los últimos cantos de la *Divina Comedia*, simboliza una visión paradisíaca. Por su parte, el “abismo de duplos vertiginosos”, que aparece yuxtapuesto a un “*olho leitoso da tv*” y a un *teleidoscope*, se acerca al registro de la neofiguración *pop* de mediados de los 60.

Centrémonos en la secuencia premoderna. ¿Qué material ha sido asociado a esta “rosácea de brilhos”? Candelabros y paredes se arrojan hacia ella. Y, en su interior, ya incorporado, encontramos zapatos de gamuza verde que dan forma, entre metales y vasos de flores, a larvas de mariposa sin alas. Nada de esto podría ser encontrado, allá afuera, por un turista anónimo. Por otra parte, parecen haber recibido un tratamiento más cuidadoso que el material prosaico de la primera secuencia. Si nos concentramos en nuestra secuencia premoderna, la impresión de aleatoriedad y de lo accidental se reduce al mínimo. Todo parece haber sido pensado y confeccionado minuciosamente. A diferencia de las *fanopeias* prosaicas (p.ej. las piernas

de la joven, la estatua de Lincoln, la mulata televisiva, los gestos del académico), que exigen atención a sus retornos y recurrencias, el conjunto de la rosácea exigiría, principalmente, desciframiento. Parece ornamento alegórico, oscuro, miniaturista. A nivel de la serie, este conjunto rimaría con el estuche misterioso, a la vez sedoso, herrumbroso y simbólico que encontramos en el texto 18. Ambas imágenes parecen obra de la misma mente artesanal, confecciones premodernas de un alegorista sutil, minucioso y hermético.

Notemos un segundo problema. Candelabros, vasos de flores, metales, zapatos de gamuza, larvas de mariposas sin alas no es el tipo de material que esperaríamos encontrar en una rosácea paradisíaca. Este conjunto evoca una naturaleza muerta. Un conjunto estático, con objetos de interior, objetos inmóviles o de movimiento abortivo (“lagartas de mariposas sem asas”). ¿Una rosácea paradisíaca que es, a la vez, una naturaleza muerta? En caso de que esto fuese una recodificación de la secuencia *pop* inicial hacia un registro artesanal y alegórico, un pasaje reflexivo entre los polos de nuestro clivaje, ¿cuál sería el mensaje encriptado? Esta rosácea paradójica, ¿sería el lugar en donde el movimiento vertiginoso de las imágenes repetitivas del afuera llegaría a su parálisis? ¿Se cifra y se conserva en esta rosácea, en estado larvario, o muerto, aquello que no logró encadenarse como un *epos*? ¿Larvas de mariposas sin alas serían impulsos épicos abortados? Si tal fuese el mensaje encriptado, sería una visión oscura y crítica. Tal vez fuese el reconocimiento cifrado de la falencia de una aproximación en *yx* al afuera como base de un nuevo realismo de base prosística. Recibiría, aquí, en este espacio enigmático, su sepultura alegórica. Si tal línea de interpretación tuviese alguna pertinencia, ¿por qué presentar este material abortivo al interior de una rosácea luminosa, emblema de la visión paradisíaca? Por otra parte, bajo el supuesto de que este alegorista hermético coincidiese con quien compuso la secuencia *pop* inicial, ¿por qué presentar una secuencia que acaba en una imagen abortiva como si estuviese dando forma a un mosaico simétrico, dinámico y vertiginoso?

Tal vez, en estas concreciones impersonales, unas líneas estén criticando otras líneas. No obstante, todas parecen estar siendo afirmadas con igual intensidad, y al mismo tiempo. La “mente industrial” de la primera secuencia aún parece decirnos, como el locutor del texto 24: *admire*. Admire las potencias de este material prosaico que termina en un mosaico simétrico, vertiginoso y espectacular. El alegorista

de “mente artesanal” parece decirnos: *descifre*. Intentamos descifrar. Al hacerlo notamos que expresa contenidos ajenos a una mente industrial (p.ej. salvación/perdición). Y notamos, adicionalmente, que los mensajes que nos envía son paradójicos: se invoca una imagen paradisíaca, y, no obstante, en su interior encontramos algo abortivo, inviable, muerto. Si intentásemos el ejercicio de formular lo que el autor implícito de este conjunto heterogéneo estaría expresando, si intentásemos formular su “mensaje”, llegaríamos a un montaje disparatado: *admire el espectáculo, descífrelo, sálvese y piérdase*. En términos de forma estética, tal autor implícito diría: condense, encripte, repita, desconfigure, rime.

Las formas generales que resultan de estos principios y estrategias formales son de máxima inorganicidad y máxima densidad simbólica. Texturas donde todo parece “fortuito e forçoso”.<sup>101</sup> A nivel de experiencia estética, estas concreciones no nos ofrecen espaciamiento ni puntos de respiración. No parecen lugares o formas donde resulte posible permanecer por mucho tiempo. Estas formas parecen funcionar bajo una lógica acumulativa que no encuentra resolución. Algo está siendo dicho, aquí y allí, en muchos lugares, con sentidos contrarios, y al mismo tiempo. El efecto es *estridente*. Nos deja aturcidos y perplejos. Tal vez fuese mejor no insistir en entenderlo. Dejarlo como está. Pasar de largo. Abandonar todos estos ejercicios de *versus* y de confrontación. Leer otra cosa. Iniciar otro proyecto literario, con otra estrategia.

### **7.8. De vuelta a la persona: las insignias de una prosa blanca**

Cuando en el texto 35 el locutor reaparece, en lugar de comentar la textura estridente que hemos atravesado, opta por cambiar de asunto: “agora não estou falando deste livro inacabado mas de signos que designam outros signos e do espaço entre do entre-espaço onde o vazio inscreve sua insígnia”. Tras cinco años de ensayos de una nueva prosa, esta es la primera vez, en *Galáxias*, que se insinúa que podría haber más de un libro en este proyecto. En “dois dedos de prosa...”, y

101. *Idem.*, 1984, “e começo aqui”. Formante 1 [1963]. Cita expandida: “me teço um livro onde tudo seja fortuito e forçoso”

en todos los textos que preceden al texto 35, había un único libro, y este se inspiraba en *Le Livre* de Mallarmé. Pero “ahora”, en este punto de inflexión del proyecto, el locutor ya no estaría hablando de su “livro inacabado”. ¿Estaría hablando de otro libro? Para responder esto debemos volver al inicio del texto y retomar el hilo desde donde proviene el comentario de cierre del texto.

El locutor estaba frente al mar, lamentando un proyecto épico que, pese a sus insinuaciones iniciales, no habría alcanzado buena forma: “princiaviava a encadear-se um epos mas onde onde onde sinto-me tão absconso como aquela sombra tão remoto como aquele encapelar-se da onda quantas máscaras até chegar à nudez uma do papel para a luta nua do branco frente ao branco”. Si, en este texto de 1968, “epos”, la orientación neofigurativa hacia el afuera, ha comenzado a ser pensada como una “insinuação épica”, podríamos entender que el libro que está siendo abandonado, o reformulado, es el que fue proyectado en 1964.<sup>102</sup> Un libro definido en términos de “novo realismo” y que tuvo por epígrafe “todo en el mundo existe para acabar en el libro”.<sup>103</sup> Ahora, el libro que importa sería uno dirigido, no hacia el afuera, sino hacia la “nudez una do papel”. Y, para llegar a tal destino, sería necesario iniciar una “luta nua do branco frente ao branco”.

En el texto 35 el locutor haroldiano ensaya la idea de un nuevo libro basado en esta lucha “do branco frente ao branco”. Creemos posible avanzar en una interpretación del nuevo proyecto, y de sus implicancias, a partir del siguiente pasaje:

*insinuo a certeza de um signo isca ex-libris para o nada que faísca dessa língua tácita a tughra de sulaiman o magnífico é um tríptico recinto de pássaros violeta e ouro sua cauda se abre em lobulados espaços florais não se saberia dizer onde ela começa e onde ela termina pois tudo é necessário nessa volutas que devolvem outras volutas e as envolvem num labirinto áureo talvez a palavra partitura e uma clave tripla de rouxinóis pudesse dizer algo dela se não houvesse ainda uma suspensão ouropêndula de abelhas-arabescos entre o ar e o ar digo entre os espaços floridos índigo-azuis e o grande branco armado onde a constelação arrasta sua pompa (...)*

102. Recuperamos aquí, por última vez, la declaración retrospectiva del autor sobre el largo trayecto de *Galáxias*: “hoje, retrospectivamente, eu tenderia a vê-lo como uma insinuação épica que se resolveu numa epifânica” (*Idem.*, *op. cit.*, s.p.)

103. Cf. *Idem*, 1964, p.112. Cf. Capítulo 6, sección 6.1.



agora não estou falando deste livro inacabado mas de signos que designam outros signos e do espaço entre do entre-espaço *onde o vazio inscreve sua insígnia (...) neste livro me exlibro*<sup>104</sup>

La mayor parte del pasaje corresponde a la presentación, en prosa libre, de la firma de “sulaimán o magnífico”. Sulaimán el Magnífico [1494-1566], también conocido como Sulaimán Kanuni (dador de leyes), fue un sultán del Imperio Otomano, conocido tanto por sus campañas militares como por el apogeo cultural y artístico alcanzado por el Imperio bajo su reinado.<sup>105</sup> Su firma, o “tughra”, se tornó célebre por su impresionante diseño caligráfico.<sup>106</sup> Pero ¿qué haría la firma de un sultán otomano en la prosa de un autor ligado al concretismo literario? ¿Qué relación podría tener con un libro “branco frente ao branco”?

La clave para entender la aparición de esta firma está en la oración inicial del pasaje citado: “insinuo a certeza de un signo isca ex-libris para o nada”. Es una oración difícil. El locutor nos advierte que no pretende hablar claramente, sino “insinuar”. No obstante, lo que quiere insinuar es una “certeza”. Y esta certeza consiste en un “signo-isca” [signo-anzuelo]. Insinuará la certeza de un signo que podría ser un anzuelo. He allí una fórmula que puede producir perplejidad. El locutor declaró, frente al mar, que su estado anímico era “absconso” [secreto, reservado, privado]. Y asoció tal estado a un “encapelar-se de onda”. A mi juicio, el estilo de esta prosa “branco frente ao branco” tendría ese carácter: recóndita, secreta, hermética, vuelta sobre sí. El locutor no nos habla frontalmente y lo reconoce. Podemos intentar seguir, a nuestro riesgo, sus giros y movimientos. Es recomendable practicar cierta desconfianza, pues, siguiéndolo a ciegas, podríamos acabar mordiendo un anzuelo que el propio locutor nos ha anunciado.

Comencemos con la fórmula “ex-libris” en la frase “signo isca ex-libris”. Sabemos que el locutor quiere insinuar lo que su nuevo proyecto (“branco frente ao branco”) podría significar. En tal sentido,

104. *Idem.*, *op.cit.*, “princiava a encadear-se um epos”, cursivas mías.

105. Cf. “Süleyman I”. *The New Encyclopaedia Britannica*. Vol.11. *Micropaedia*. Ed.15. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1994, p.365-66.

106. Es posible acceder a una imagen de su firma en <https://metmuseum.org/art/collection/search/449534>.

el libro inconcluso (el *epos* que no se encadenó) sería, para el locutor del texto 35, un *ex-libro*. Pese a la semejanza formal, “*ex-libris*” no refiere a ese *ex libro*, sino a algo diferente. “*Ex-libris*” es una fórmula latina que significa “de los libros de”. Recupero dos definiciones relevantes: “[f]órmula que se inscreve nos livros, acompanhada do nome, das iniciais ou de outro sinal pessoal, para marcar posseção”; “[p]equena estampa, geralmente alegórica, que contém ou não a divisa, e vem sempre acompanhada do próprio termo *ex-libris* e do nome do possuidor”.<sup>107</sup> Tal fórmula latina indica que aquí estaría faltando una firma personal. Y, en la secuencia, lo que sigue es la presentación de la firma de Sulaimán. El locutor la describe como figuras caligráficas, curvilíneas y centrípetas (“*volutas que devolvem outras volutas*”), que encierran espacios en donde diferentes especies naturales son contenidas como en jardines (“*recinto de pássaros violeta e ouro*”, “*clave tripla de rouxinóis*”, “*espaços floridos índigo-azuis*”). Las propias líneas sinuosas de la firma son yuxtapuestas o comparadas con figuras de insectos y animales. Las líneas caligráficas pueden ser “*abelhas-arabescos*” y acabarían en una gran “*cauda*” que se abre en espacios florales.

El modelo pertinente del nuevo libro de 1968 ya no sería cualquier superficie documental que procesa y arroja, en orden o en desorden, información sobre el afuera. Ahora, el locutor insinúa que el modelo pertinente para su nuevo libro es una sorprendente firma personal. Su figura básica ya no son *fanopeias* urbano-industriales, sino volutas bucólicas y gestos centrípetos. Los espacios que se producen entre líneas caligráficas evocan mundos naturales y orgánicos. Las volutas de Sulaimán parecen duplicar, en una llave más alegre y bucólica, el sombrío “*encapelar-se de onda*” que, al inicio del texto 35, fue relacionado con frustraciones épicas. Notemos, asimismo, que la descripción de la firma del sultán acaba en un espacio blanco donde una elegante constelación sería inscrita, como una firma sobre una hoja: “*o grande branco armado onde a constelação arrasta sua pompa*”. Tal figura es duplicada, hacia el final del texto, como un espacio “*onde o vazio inscreve sua insígnia*”. De modo que, decodificando nuestra frase inicial, llegaríamos a lo siguiente: “*insinúo la certeza de un signo anzuelo de los libros de... sulaimán el magnífico*”. Y, esta firma, acabaría inscribiéndose en el blanco que el locutor anhelaba

107. “*Ex-libris*”, 1986, p.741.

mientras meditaba frente al mar. Así, después del largo trayecto que hemos realizado en este libro, desde los movimientos abstractos del post-45, pasando por su reorientación hacia el afuera cotidiano en los 60, volvemos, una vez más, a un proyecto artístico cuya orientación básica es centrípeta, dirigida hacia el propio soporte, hacia la “nudez una do papel”.

\*\*\*

La firma de Sulaimán corresponde al tipo de texturas artesanales, sofisticadas y refinadas, de “oficina personalísima”, que, en 1960, Haroldo de Campos consideró *formalmente* cercanas a la poesía concreta.<sup>108</sup> Algo de este hallazgo formal de 1960, que subyace al principio de clivaje y contacto de la prosa de *Galáxias*, parece conservado en este texto 35. Me refiero a la idea de que, formalmente, sería posible algún tipo de conciliación entre el manejo “personalísimo” y sofisticado del verbo, propio de una “mente artesanal”, y el tipo de factura industrial e impersonal defendida por el concretismo ortodoxo. Tras presentar la firma de Sulaimán, el locutor nos sugiere que, pese a las apariencias, esta forma conservaría cierta impersonalidad, pues “não era o sultão quem pessoalmente a executava havia para isso um calígrafo e se as tughras variavam mantinham sem variar uma tughra básica”.<sup>109</sup> Es una escena social desconcertante: un sultán otomano y sus calígrafos anónimos, produciendo *tughras* en serie a partir de una refinada firma. No sería posible decir quién produce cada firma. Por otra parte, esta inscripción de firmas funcionaría como un proyecto artístico serial: en cada hoja, una firma personal, semejante, pero nunca igual. ¿Insinuar la posibilidad de conservar cierta impersonalidad y cierto programa productivista y colectivo, en este contexto ficcional, no contaría como un anzuelo para los lectores del concretismo?

Sin desconsiderar estos paralelismos formales indicados por el locutor, ¿qué tipo de programa artístico y qué política está siendo insinuada aquí? El lector tal vez recuerde, entre los pasajes ya citados a lo largo de este capítulo, un contexto ficcional semejante. En el texto 46 [1971], que sin duda forma parte de la serie “branco frente ao

108. *Idem.*, 2014b, p.193.

109. *Idem.*, 1984, “princiaviava a encadear-se um epos”. Texto 35 [1968].

branco”, encontramos al locutor invocando fórmulas latinas de autoridad (“Imprimatur”) y dando órdenes (“indigito”, “tudo é lícito”), seguido por unos delegados-calígrafos, apenas diferenciables del mundo natural, que parecen tener por función reproducir sus designios (“dedos de cego ventosas flagelos e grafam caligrafam indigitam”).<sup>110</sup> Respecto a este tipo de escenas ficcionales, para mí no resulta claro si el locutor haroldiano se identifica con una figura personal que ejercería directamente el poder (p.ej. con un sultán) o, más bien, con sus delegados (oficiantes, calígrafos, secretarios). En textos como el 35 y el 46, parece moverse entre ambas posiciones. No obstante, lo que sí parece claro es que, en esta prosa blanca, el locutor propone, o insinúa, una práctica simbólico-artística colectiva basada en insignias y fórmulas premodernas de autoridad y en cierta fantasía de prestigio aristocrático. Y, sin embargo, aquí y allí parece posible captar, en una modalidad casi irreconocible, principios de impersonalidad, colectivismo y productivismo derivados de la poesía concreta.

En definitiva, mientras más se aleja nuestro autor del concretismo, mientras más transgrede sus convenciones, más parece retornar a los modelos y ficciones bucólico-cortesanas de la *Ciropédia*. Como si, de algún modo, nunca hubiesen dejado de estar latentes en su versión del concretismo literario. En el Capítulo 3, propusimos asociar tales modelos y ficciones a lo que Renan Nuernberger llamó las “bases formalistas” de la poesía concreta.<sup>111</sup> Unas bases, más bien elitistas y tradicionalistas, que los poetas concretos heredaron, en principio, de la Generación del 45, pero cuyos orígenes parecen apuntar hacia más atrás. Durante los 50, estas bases habrían entrado en contradicción con el programa explícito, jacobino y socialdemócrata del nuevo movimiento. Y fue el programa explícito el que impuso sus términos.<sup>112</sup> En la prosa blanca de los textos tardíos de *Galáxias* ocurriría

110. Este texto 46 mantiene, como modelo del manejo prosístico del locutor, gestos caligráficos y centrípetos. Su mundo ficcional es, asimismo, bucólico-cortesano. Considero que una lectura comparada entre el texto 35 y el texto 46 resultaría relevante para quien se interese en seguir los desdoblamientos de la prosa blanca en los textos tardíos de *Galáxias*.

111. Cf. Capítulo 3, sección 3.3.

112. Tal imposición del programa concretista ortodoxo es lo que percibimos en un poema como “Si-len-cio” de Haroldo de Campos, en donde aún resultan perceptibles algunos restos figurativos y ficcionales cercanos a la *Ciropédia*. Cf. Capítulo 3, sección 3.6.

lo contrario: vuelve a asomarse, en una versión particularmente provocadora, cercana a la blasfemia, la política elitista y tradicionalista que el concretismo de los 50 había intentado sepultar.

Cuando, en estos textos tardíos, el locutor haroldiano retoma reflexivamente, no sólo el manejo *formal* de una mente artesanal (algo que anunció en “dois dedos de prosa” y ensayó desde el inicio de *Galáxias*), sino, asimismo, los presupuestos sociales y políticos elitistas de tal manejo artesanal, considero que el juego ambivalente de inflexiones heterodoxas, el juego de conservación/agresión por medio del cual Haroldo de Campos intentó, a mediados de los 60, renovar el programa concretista, acaba en un quiebre.<sup>113</sup> Un quiebre de carácter neoconservador. En definitiva, no es a partir del Formante 1, sino a partir de este texto 35, a partir de la definición de su nuevo libro, en estos términos, bajo estas políticas y modelos ficcionales, que nuestro argumento acaba coincidiendo con el juicio de Gonzalo Aguilar que citamos al inicio. Esta nueva fase del proyecto, esta prosa blanca, “simplesmente, já não pode ser lida a partir do Concretismo”.<sup>114</sup>

Considero que, como el propio *Le Livre* de Mallarmé, el programa definido por el escritor paulista en 1964, el de una nueva prosa abierta a la vida cotidiana, cuyo/a lector/a ideal era un “qualquerum” urbano, quedó inconcluso. Su prosa blanca tiene otra orientación básica. El libro de 1964 se transforma entonces en un *ex-libris*, un libro personalísimo, con insignias de sultán y con primacía de gestos centrípetos. Pese a todo, la noción de libro será conservada en la última jugada del texto: “podia começar contando pelo comêço o se tiene la chispa minha alma minha palma *nesto livro* me exlibro”. Con este juego de palabras, el locutor haroldiano se libraría del libro inacabado (su *ex libro*) en un nuevo libro de sentido invertido. Al invertir en 180° su orientación hacia el afuera prosaico, este libro cae asimismo

113. Cf. Sección 7.3. Recordemos que, en 1960, Haroldo de Campos había renunciado al proyecto de renovar una “mente artesanal” por considerar que su política (elitista, de escasa comunicación) era opuesta al programa demótico del concretismo. Se refirió a ella en términos de un “marginalismo artesanal”. Renunció a una renovación que le seducía formalmente en nombre del proyecto colectivo. Cuatro años después, para iniciar *Galáxias*, revisó tal posición, y en “dois dedos de prosa...” propuso recuperar, *formalmente*, el polo de una “mente artesanal”. Pero, a mi juicio, no estaba dentro del programa inicial recuperar, asimismo, sus presupuestos sociales y políticos.

114. AGUILAR, 2015, p.148.

afuera de lo que nos propusimos estudiar en esta Segunda Parte. Y es en esta fase, “branco frente ao branco”, que dejamos las *Galáxias* de Haroldo de Campos.<sup>115</sup> Aunque el lector aún podrá encontrar textos de orientación prosaica en la fase final de la obra, considero que, a partir de la formulación programática de una prosa blanca en el texto 35, la orientación básica del proyecto original, definida en “dois dedos de prosa sobre uma nova prosa”, habría sido abandonada, tras cinco años de ensayos [1963-1968].

\*\*\*

Hay dos comentarios de Gonzalo Aguilar sobre la fase blanca de *Galáxias* que recuperaré aquí para dar cierre a nuestro estudio.<sup>116</sup> Reúno ambos comentarios:

É muito estranho ler as *Galáxias* escritas no imediatismo do AI-5, que falam da “luta nua do branco frente ao branco” (“princiava a encadear-se um epos”, de julho de 1968). Evidentemente, *o branco diz muito em tudo o que aparentemente apaga*. (...) O branco não é aqui o início (...), e sim êxtase, o excelso que se alcança *depois de um trabalho*.<sup>117</sup>

Creo que, en estos pasajes, Aguilar captó el movimiento de fondo del nuevo programa. Este blanco frente al blanco, un retorno al soporte después de la aventura neorrealista, ciertamente difiere de la noción de plano como superficie documentaria multipropósito con la que el proyecto se inició. Esta es otra noción de blanco. No es un

115. Esto no quiere decir que la prosa blanca de *Galáxias* no resulte interesante.

Al contrario, considero que algunos de los textos mejor logrados y más sorprendentes de la obra estarían precisamente en esta fase final. No obstante, en tanto proyecto artístico, tal fase se aleja de los objetivos de nuestro estudio y, asimismo, de mis intereses como crítico.

116. El crítico argentino se refiere con detención a esta fase “branco frente ao branco” de *Galáxias* en AGUILAR, G. *A asa branca do êxtase. Arte brasileira 1964-1980*. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2015, ver “Parte III. A vereda para o branco”, p.127-93. Recomendamos su lectura, pues su diagnóstico es muy diferente del nuestro, y, tratándose de un autor que conoce como pocos la obra de Haroldo de Campos, merece atención.

117. AGUILAR, 2015, p.183, cursivas mías; p.161.

blanco como inicio, sino un blanco como destino: uno que sería alcanzado, según Aguilar, “depois de um trabalho”. Si bien concuerdo con que esta noción de blanco surgiría *después de un trabajo*, creo importante realizar algunas precisiones. En la formulación de Aguilar podría parecer que el blanco alcanzado es el *resultado* de un trabajo. Un trabajo que habría posibilitado alcanzar un blanco “excelso”, que sería el lugar de un “êxtase”. En mi lectura, este retorno al blanco aparece después de un trabajo que ha quedado inconcluso e irresuelto. Uno que ha sido arduo y frustrante. El libro original, inacabado, fue cancelado porque no se habría “encadenado” del modo previsto.<sup>118</sup>

En los textos tardíos, muchas incomodidades y disonancias acumuladas quedarán resonando en una nueva noción de blancura que “diz muito em tudo o que aparentemente apaga”. En buena medida, creo que lo que se calla, o mejor, lo que se dice oblicuamente en esta prosa blanca escrita en torno al AI-5, son frustraciones respecto a un proyecto, colectivo e impersonal que, durante los 60, se había propuesto sostener una relación abierta con un afuera prosaico y moderno. Uno que era heredero de una idea que, según palabras escritas por Haroldo a Octavio Paz, también en 1968 (fecha de escritura del texto 35), significaba “algo muito amplo, um enfoque geral, uma atitude metódica”, “para nós”.<sup>119</sup> Era un proyecto colectivo e impersonal, liderado por artistas e intelectuales de clase media, cuya política básica era socialdemócrata.

Como respuesta a estas frustraciones colectivas y prosaicas, vimos que, en el texto 35, el locutor ficcional propondrá un nuevo libro, un nuevo proyecto. No obstante, Haroldo de Campos quiso dejar, junto a tal propuesta, el resultado informe del libro anterior, del trabajo

118. Para una versión anterior de la posición de Aguilar [2005], en donde el crítico asoció de modo claro el giro o resolución “epifánica” de los textos tardíos a frustraciones épicas y políticas, ver AGUILAR, 2005, p.322-23. La cita clave es la siguiente: “Esse redobro ao epifânico (à luz autônoma que irradia um texto) [Aguilar se refiere aquí a la fase tardía de *Galdxias*, JMC] é a outra face da frustração da saída política. Entre 1963 e 1976, anos em que esses poemas em prosa são escritos, a derrota dos movimentos progressistas e o endurecimento da ditadura militar no Brasil frustram essas ‘insinuações épicas’ ou utópicas” (*Idem.*, *op.cit.*, p.323). Esta versión de la posición de Aguilar ha sido una orientación relevante para nuestra lectura de *Galdxias*. A mi juicio, se trata de una formulación más afinada que la ensayada por el crítico en 2015.

119. PAZ; CAMPOS, *op.cit.*, p.108.

anterior, en medio del texto. Esto es un gesto relevante, pues impide el triunfo unilateral de su locutor. Ningún/a lector/a de esta prosa podrá seguir la noción de “branco frente ao branco” del locutor, ni escuchar sus insinuaciones, sin antes atravesar el extenso bloque concreto que analizamos en la sección anterior [7.7]. Ha quedado incrustado en medio de la hoja, saturado de intensidades, disonancias y mensajes encriptados. Abandonado e inhabitable. Estrictamente impersonal. Nadie parece querer hablar de lo que puede significar o simbolizar. De alguna manera entendemos que este bloque es algo que *ya falló*. El resultado de un trabajo o de un proyecto que no se encadenó, y que no será reparado en esta prosa literaria.

Habíamos dicho que, a diferencia de la prosa informalista del locutor, en las texturas concretas de *Galáxias*, el arco permanece tenso. Pero la tensión de estas concreciones es de un tipo singular. Frente a un bloque concreto como el del texto 35, deberíamos hablar, más bien, de *estridencia*: el efecto de una acumulación de disonancias no resueltas, todas siendo afirmadas al unísono. Una acumulación masiva de tensiones y disonancias que no somos capaces de procesar ni de *sostener*. Frente a ellas sólo parece posible voltearse, taparlas, pasar de largo. Girar en 180°. Formas estridentes serían formas que no podemos habitar. Formas que nos expulsan y que nos disgustan.

Si, pese a su estridencia, he insistido en confrontar las concreciones impersonales de *Galáxias* es porque valoro el sentido de crisis que producen. Resultará evidente que no considero que las texturas que hemos leído sean una forma de la “resolución” (llámese epifánica o paradisiaca). Al contrario, creo que son una forma aguda de la crisis. Por otra parte, estoy lejos de criticar al autor por no haber resuelto estas formas en alguna organicidad victoriosa. Dado el peso de los cli-vajes históricos que esta nueva prosa, concebida alrededor de 1964, se propuso incorporar, resoluciones orgánicas difícilmente resultarían estéticamente convincentes. La inorganicidad de estos textos me parece consistente con el contenido y con los principios del proyecto original. El problema de esta nueva prosa no consiste en que sea inorgánica; el problema consiste en la estridencia de su inorganicidad.

¿Qué hacemos con estas formas inorgánicas, prosaicas y estridentes que parecen haber quedado abandonadas en *Galáxias*? Una respuesta posible es dejarlas allí y no hablar más del asunto. Ha sido la opción del locutor ficcional de *Galáxias*. Y, me parece, ha sido, y seguirá siendo, la opción de muchos/as lectores/as. En nuestro caso,



hemos intentado una línea diferente: definir y apuntar hacia aquellos principios, invariantes y estrategias que, en este caso específico, habrían resultado en formas inorgánicas y abiertas *insostenibles*.<sup>120</sup> Principios y estrategias que tornaron inviable un proyecto de nueva prosa que, en su concepción original, parecía responder con lucidez a los *impasses* estructurales, y a los ritmos de desagregación social, que comenzaron a sentirse con intensidad a partir de mediados de los 60. *Impasses* y ritmos que nuestro período contemporáneo habría heredado. Más allá de que no haya llegado a buen puerto en términos de forma estética, creo que la vía en prosa ensayada por Haroldo de Campos, su proyecto en serie, tal como fue concebido y definido en 1964, continuará siendo un marco relevante para la prosa literaria de Brasil y del Cono Sur de la segunda mitad del siglo XX. A mi juicio, más relevante a nivel de proyecto (concepción) que en el nivel de sus resultados estéticos (realización).

## 7.9. Notas metodológicas IV. Sensación de la forma y orden aleatorio

*detestas el trabajo de comenzar a entender una nueva forma*

EZRA POUND<sup>121</sup>

*La confusión no ha sido invención mía (...) Está rodeándonos y nuestra única oportunidad ahora es dejarla entrar. La única oportunidad de renovación es abrir nuestros ojos y ver este desorden. No es un desorden que puedas entender (...) Encontrar una forma que acomode este desorden, esa es la tarea del artista ahora*

SAMUEL BECKETT<sup>122</sup>

120. El supuesto de nuestra estrategia crítica ha sido, como el/la lector/a ya habrá captado, que, bajo otros principios y estrategias, formas inorgánicas y abiertas pueden ser sostenibles y habitables. Más sobre esto en nuestras cuartas notas metodológicas [sección 7.9].

121. POUND, 1970, p.110, traducción mía. Cita original: “you hate the labour of beginning to understand a new form”

122. *Apud.*, PERLOFF, 1999, p.215. La cita corresponde a una entrevista de Beckett de inicios de los 60. Cita original: “The confusion is not my invention (...) It is

En estas últimas notas metodológicas, recuperando tres nociones formales que fundamentaron nuestra aproximación a las texturas concretas de *Galáxias*, intentaremos definir algunas posiciones relevantes en lo que refiere a un tipo de formas generales, a la vez inorgánicas, repetitivas y prosaicas, que hemos discutido a lo largo de esta Segunda Parte, principalmente a partir de los planos en prosa de Haroldo de Campos y de los *Silkscreen Combines* de Rauschenberg.

\*\*\*

En la poética de Ezra Pound existe una noción formal que he entendido como correlativa a las concreciones de *Galáxias*. En su manifiesto “Vorticismo” [1914], el poeta propuso que, cuando bloques de palabras condensados (p.ej. *fanopeias*), son puestos uno frente al otro, y apilados en secuencias, el resultado es un tipo de forma compleja que denominó “vórtice”: “[l]a imagen no es *una* idea. Es un nodo o racimo; es lo que puedo, y debo necesariamente, llamar un VÓRTICE, desde el cual, y a través del cual, y hacia el cual, *las ideas* están constantemente arrojándose”.<sup>123</sup> En primer lugar, lo que aquí Pound llama “imagen” no debe entenderse desde el sentido común. El énfasis está puesto en la activación estética de un conjunto de ideas provocadas por formas impersonales que yuxtaponen o apilan bloques condensados de palabras o *fanopeias*. No activan *una* idea, sino un complejo de ideas (un “racimo”). Y estas funcionarían en un estado movedizo, dinámico e incierto.

Notemos que Pound no define *qué* ideas específicas estarían siendo activadas por un determinado vórtice literario. Como la noción “todo-alrededor” de Greenberg, “vórtice” es una categoría formal. Refiere a cierta textura, compuesta de yuxtaposiciones, capaz de forzar sobre el/la lector/a una experiencia de sintaxis no discursivo-lineal.

all around us and our only chance now is to let it in. The only chance of renovation is to open our eyes and see the mess. It is not a mess you can make sense of (...) To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now”.

123. POUND, 1970, p.92, traducción mía, cursivas mías. Cita original: “The image is not an idea. It is a radiant node or cluster; it is what I can, and must perforce, call a VORTEX, from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing”.

Texturas que exigen al receptor poner en relación bloques de palabras, y pensar sobre tales relaciones. Ciertamente Pound consideraba que estos vórtices eran formas excepcionalmente potentes y dinámicas. Pero no les asigna ningún significado a priori. No pretende convencionalizar su significado, sino referir a la sensación formal que estas texturas podrían producir en el receptor.

Pound sugiere que este tipo de texturas literarias serían particularmente resistentes al control semántico por parte de quien las ha compuesto. Es en este sentido que entiendo que el poeta afirme que la “imagen” (el racimo de ideas) producida por estos vórtices estaría “*lo más lejos posible de la retórica*”.<sup>124</sup> Si alguien intentase definir por nosotros cuál sería el significado de este tipo de texturas, una vez que estamos frente a una de ellas, será siempre el “racimo de ideas” activado estéticamente por *esta* forma en particular que nos dirá si tales comentarios son o no pertinentes. Frente a “vórtices”, en el ahora de su recepción, siempre estaremos “lo más lejos posible de la retórica”.

Esto es lo que ocurre, a mi juicio, frente a cualquier concreción impersonal de *Galáxias*. En lo que refiere a estas texturas, Haroldo de Campos se mantuvo radicalmente concretista durante los 60. Las concreciones no son piezas de retórica: son una propuesta formal relevante, con sus potencias y sus límites, y merecen un tipo de atención, y un tipo de recepción, singular. Exigen activar una recepción diferente a la que activamos frente la prosa libre del locutor haroldiano, quien ciertamente no estaría “lo más lejos posible de la retórica”. Aun cuando podamos percibir en ellas mensajes encriptados, gestos e intenciones de su autor implícito, las concreciones que leímos en este capítulo no establecen una relación retórica con el lector. Frente a estas texturas, lo único válido es nuestro sentido de la forma, el entrecruzamiento veloz, en nuestra mente, de connotaciones y metáforas, activadas por esta o aquella concreción singular. Y, como hemos intentado mostrar en la práctica, nuestro sentido de la forma, cuando elaborado con autonomía, puede activar un tipo de lectura de esta nueva prosa que entra en disputa con la línea de comentario de su locutor ficcional. En estas notas finales queremos sugerir que lo que estaría en juego en esta disputa posible entre lector/a

124. POUND, 1970, p.83, traducción mía. Cita original: “The ‘image’ is the furthest possible remove from rhetoric”.

y locutor ficcional son diferentes poéticas y concepciones respecto a formas inorgánicas, abiertas y prosaicas.

\*\*\*

Pasemos a nuestra segunda noción formal. Al leer estas texturas concretas notamos que, en lo que refiere al material prosaico, no sólo habría un principio de máxima condensación visual (*fanopéia*) y de yuxtaposición masiva en mosaico (vórtices o constelaciones), sino, al mismo tiempo, hemos apuntado hacia una sensación generalizada de recurrencia o repetición. En mi aproximación a este problema formal, resultó de ayuda una segunda noción formal de Pound, menos conocida, y menos espectacular, que aparece asimismo en su manifiesto “Vorticismo”. Se trata de la noción de *pattern*. Pound nos ofrece una definición extraordinariamente simple. Dijo lo siguiente: “[p]or ‘*pattern*’ quieres decir algo con una ‘repetición’ adentro”.<sup>125</sup> Al igual que en su noción de vórtice, el poeta no especifica *qué* se repite ni cuál sería su medio específico: puede ser una imagen, un sonido, una palabra, una asociación, una combinación. Es, simplemente, *algo* que tiene “una repetición adentro”. Algo que ya habríamos visto, oído o sentido.

A lo largo de esta Segunda Parte, orientada a reflexionar sobre el problema de una abstracción expandida a la vida cotidiana, esta formulación de Pound ha resultado particularmente valiosa. Considero que pertenece a la misma familia que aquella definición de “sistema” que encontramos en la prosa cubista de Gertrude Stein: “todo esto que es un sistema, que tiene una sensación, que tiene resignación y éxito”.<sup>126</sup> Tanto esta noción de Stein como la noción poundiana de *pattern* nos permiten referir o apuntar, de modo más vago o suelto, a la *sensación* de regularidades, ritmos de recurrencia, automatismos en un campo expandido. Un tipo de recurrencias que tendrían afinidades con la noción de sistema moderno (sistemas cerrados, autónomos, específicos), pero que ya se habrían dispersado o

125. *Idem.*, 1970, p.87, traducción mía). Cita original: “by ‘*pattern*’ you mean something with a ‘repeat’ in it”.

126. STEIN, 2014, p.15, traducción mía. Cita original: “all this which is a system, which has a feeling, which has resignation and success”

expandido hacia el campo inespecífico de la vida cotidiana, en donde, por definición, no rige un principio de cierre o consistencia integral. *Patterns* que sentimos en la vida cotidiana podrían ser ecos o resonancias de sistemas y estructuras modernas (p.ej. ecos del trabajo abstracto, de la estructura fetichista de la mercancía, del valor de cambio, de la racionalización burocrática, etc.). Para artistas de sensibilidades abstractas como Pound, Stein y Haroldo de Campos, estos *patterns* podrían ser, de algún modo, “vistos y oídos” en la vida cotidiana. Podríamos decir que, para este tipo de artistas, en la vida cotidiana estaríamos frente a *abstracciones reales*.

Dentro de un programa crítico centrado en el problema de la abstracción expandida, a cuya elaboración tentativa hemos dedicado esta Segunda Parte, la noción más vaga de *pattern*, y no la de estructura o consistencia integral, contaría como la categoría formal más relevante. Si la poesía concreta de los 50 exigía “saber ver e ouvir estructuras” en sus *poemas cartazes*, es decir, ver y oír sistemas cerrados, con consistencia integral, las concreciones abiertas de *Galáxias* exigirían a los lectores “saber ver e ouvir” *patterns* prosaicos. Esto tiene implicancias de peso para la recepción. Exige aprender a enfocar e interpretar el sentido de un tipo de recurrencias que no presuponen consistencia integral.

Dicho esto, notemos que tiene implicancias, asimismo, para la producción o composición artística. Al proponer tal desafío en su nueva prosa de 1964, Haroldo de Campos estaba exigiéndose, en tanto compositor, modificar sus propias nociones generales de forma. Considero que *Galáxias*, como proyecto, era, o mostró ser, un desafío mutuo. Abrió, en sus propios textos, la posibilidad de una disputa o disenso entre locutor y lector/a. El primero como representante ficcional, como histrión, de quien ha compuesto estos textos; el segundo como representante de una recepción posible de formas inorgánicas, abiertas y prosaicas.

\*\*\*

El proceso de entender estas nuevas formas generales no resulta fácil para ninguna de las partes. Ni para quien compone ni para quien lee, escucha o ve. Recordemos la exasperación de Jackson Pollock frente a las frecuentes acusaciones de amorfismo que recaían sobre

sus obras: “Nada de caos, maldición [*No chaos, damn it*]”.<sup>127</sup> Y pienso que tenía buenas razones para exasperarse. En sus grandes telas, en los *Combines* de Rauschenberg, en los planos en prosa de Haroldo de Campos hay cierto orden, hay una forma general. Considero que, al menos desde 1945, artistas, críticos/as y lectores/as han estado participando, con mayor o menor conciencia de ello, en una disputa que gira en torno a un nuevo sentido o sensación de la forma. Por nuestra parte, al introducirnos en ella de un modo más programático, hemos notado que no todas las estrategias para componer este tipo de formas, ni todas las estrategias para su recepción estética, parecen igualmente promisorias.

Ahora resulta posible cerrar este capítulo, y esta Segunda Parte, con nuestra tercera y última categoría formal. La más relevante para estas notas metodológicas, y, posiblemente, la más relevante para posibles desdoblamientos (contemporáneos) de nuestro estudio como un todo. Habiendo incorporado la noción de *pattern* a nuestra teoría *in progress* de obras informalistas, abiertas y prosaicas, la forma general que nos ha interesado pensar no coincide con la noción poundiana de vórtice, ni con la noción de constelación que Haroldo de Campos derivó de *Un coup de dés*. La noción de forma general que nos ha parecido más promisoría para nuestra reflexión crítica, la mejor afinada al sentido de forma que hemos intentado acumular y definir a lo largo de esta Segunda Parte, es la noción de *orden aleatorio* de Robert Rauschenberg.

Como vimos, el pintor estadounidense propuso esta categoría formal en un manifiesto que sirvió de introducción a su serie *Silkscreen Paintings*. Retomémosla por última vez: “[c]on escala sonora e insistencia camiones movilizan palabras, e impactan nuestra cultura a través de una combinación de ley y motivación local que produce un orden aleatorio extremadamente complejo que no puede ser descrito como accidental”.<sup>128</sup> Formas generales en las que predomina la apariencia y la sensación de lo arbitrario, de lo contingente, de lo inorgánico. Su material es prosaico. Las escalas de su presentación

127. POLLOCK, 1999, p.71.

128. *Apud.* KRAUSS, 1999, p.96, traducción mía. Cita original: “With sound scale and insistency trucks mobilize words, and broadside our culture by a combination of law and local motivation which produces an extremely complex random order that cannot be described as accidental”

pueden cambiar abruptamente. A veces impactan nuestra sensibilidad, como las estridencias de un camión. Otras veces resultan perfectamente indiferentes, como un vaso de agua o unas llaves domésticas sobre una mesa. Intentamos entender esta forma amplia, heterogénea y compleja. No la describiríamos como algo *meramente* accidental. Quien tenga cierta sensibilidad abstracta, una sensibilidad a sistemas modernos, reconocerá recurrencias, repeticiones, ritmos. Cierta orden. No obstante, Rauschenberg no propuso, ni sugirió, que órdenes aleatorios puedan ser transfigurados en totalidades necesarias u orgánicas.

Un orden aleatorio, prosaico y masivo, “extremadamente complejo”, no tiene afinidades con la idea de un lanzamiento de dados victorioso capaz de resolver la situación. En tal sentido, se aleja de la noción haroldiana de constelación. En tanto compositor de este tipo de órdenes, Rauschenberg no buscaba una victoria improbable frente a la contingencia masiva. El problema es complejo, exige más paciencia. Exige ambiciones diferentes. Aunque no apunten tan alto, tal vez sean más difíciles. Sus órdenes aleatorios están menos orientados a la resolución que a sostener un sentido prosaico de inorganicidad. Familiarizarnos con esta forma general, aprender a movernos y a pensar en su interior, sin quedar paralizados/as o capturados/as.

A mi juicio, las texturas concretas de *Galáxias* son una variante de orden aleatorio. Frente a ellas, la sensación que predomina es la de inorganicidad, de accidente, de contingencia masiva. No obstante, bien visto, son texturas que tienen todo tipo de repeticiones adentro. La nueva prosa de Haroldo de Campos demostró, con intensidad única, un problema o límite formal propio de estos órdenes aleatorios: que resulta posible introducir o inscribir todo tipo de *patterns* y, no obstante, esto no transfigurará su inorganicidad en organicidad. En estos órdenes aleatorios, a mayor *pattern* no se sigue menor inorganicidad. Al contrario, es posible que la sensación de inorganicidad se agudice. Y esto debe haber resultado particularmente frustrante para un autor formado en los rigores de la abstracción geométrica y que dominaba como pocos las sutilezas simbólicas de la tradición alegórica: mientras más intentase repetir, simetrizar, rimar, encriptar mensajes y símbolos, la sensación de inorganicidad sólo parecía intensificarse. Bajo tal estrategia, lanzar dados, una y otra vez, no se tradujo en una experiencia victoriosa o estéticamente satisfactoria.

Antes, se tradujo en frustraciones y en estridencia formal. Y, finalmente, en una inversión del proyecto original.

\*\*\*

De modo que, en lo que refiere a “órdenes aleatorios”, hemos visto en esta Segunda Parte que resulta posible pasar del extremo de la soltura y espaciamiento de los *Combines* de Rauschenberg al extremo de la estridencia de las concreciones de *Galáxias*. Diferentes estrategias pueden conducir a resultados formales y a experiencias estéticas muy diversas. Lo que resulta común es una sensación general de inorganicidad y contingencia prosaica que converge con una sensación general de recurrencias y repeticiones. Situando los planos de *Galáxias* frente a los planos de los *Silkscreen Combines*, aunque los primeros sean textos y los segundos pinturas de técnica mixta, he tenido la impresión de estar comparando formas generales semejantes: como quien compara novelas con novelas, cuentos con cuentos, sonatas con sonatas, poemas líricos con poemas líricos.

Bajo la noción general de un *orden aleatorio prosaico*, *Galáxias* podría ser leída como un conjunto de ensayos dentro de una vía formal transitada por diversos artistas a partir de los 60. Vista desde tal ángulo, leída en un repertorio mayor, bajo una forma general compartida, parece posible evaluarla con criterios comunes. Y esto es novedoso dentro de la fortuna crítica de la obra. Es un modo de leerla más allá de su fortuna crítica. Leerla dentro de un marco común en donde esta obra contaría como un caso más. Dentro de tal marco, algunos casos nos parecerán más convincentes y promisorios que otros. Entonces se abre la posibilidad de afirmar, por ejemplo, que nos interesa la forma general ensayada por Haroldo de Campos, que nos interesan los problemas que enfrentó y definió, así como el tipo de preguntas histórico-artísticas que permite formular; y que, sin embargo, no nos parece que haya alcanzado un resultado estético satisfactorio.<sup>129</sup>

129. A modo de analogía, durante la escritura de estos capítulos, he imaginado a un/a lector/a cualquiera en pleno siglo XVIII o XIX leyendo las nuevas formas prosaicas que comenzaron a ser llamadas, en algún punto, novelas. Al familiarizarse con ellas, comienza a comparar y a juzgar. Alguna le habrá parecido



Estas obras, que ensayan órdenes aleatorios, y que hemos perseguido desde Pollock (en una versión no figurativa), pasando por Rauschenberg, y siguiendo, en prosa, con Haroldo de Campos, tal vez podrían ser consideradas como un nuevo tipo de formas que responden a su hora histórica: a la segunda mitad del siglo XX. Ha resultado importante afinar, poco a poco, paso a paso, nuestro sentido de la forma para seguirles la pista e intentar definir lo que ocurre en ellas. Para esto hemos debido familiarizarnos con *más de un proyecto*, abriendo la posibilidad de definir criterios comunes. Al afinar, de este modo, nuestro sentido de estas formas generales, tal vez hayamos comenzado a participar, sin saberlo, de una “nueva tradición abierta”<sup>130</sup>, una en la que, al menos desde 1945, están siendo socializados nuevos modos de atención y pensamiento, nuevos gestos y movimientos, capaces de actuar al interior de situaciones inorgánicas y prosaicas, saturadas de recurrencias y repeticiones. Como críticos/as, buscamos categorías formales para definir las, entenderlas, orientarlas, criticarlas, descartarlas, incentivarlas. En lo que refiere a nuestro estudio, la recepción detenida de dos proyectos de los 60, nos ha llevado a algunos juicios de carácter más general. Por ejemplo: cuando quien compone órdenes aleatorios insiste en imponer *patterns*, encriptar mensajes, condensar y saturar, estas formas pueden tornarse estridentes e insostenibles. Al contrario, cuando son elaboradas en versiones espaciadas, cuando tenemos la impresión de una “retícula suelta”<sup>131</sup>, tales formas parecen habitables. Extrañamente familiares y prosaicas. Se parecen al afuera, y, no obstante, nos ofrecen un espacio más autónomo para ensayar movimientos y respuestas.

fascinante, otra en la medianía, otra deficiente. Con sus altos y bajos, la forma general le entusiasma, le provoca, le hace pensar en el afuera prosaico de modos en que tal vez no habría sido capaz si no se hubiese habituado a estas nuevas formas. Dicho en términos más teóricos: que, bien o mal ensayada, esta nueva forma respondía a su hora histórica, y, por lo tanto, no le era indiferente. Tocaba sus nervios y fantasías, parecía invitarlo/a a reflexionar sobre sus posibilidades de movimiento, de atención y pensamiento, en contextos prosaicos y colectivos. Y, tratándose de un/a lector/a cualquiera, esta nueva forma tocaba asimismo los nervios y fantasías de muchos/as otros/as. De modo masivo.

130. GREENBERG, 1993b, p.217.

131. KRAUSS, 1999, p.110. Cf. Capítulo 4, sección 4.3.

En la medida en que nos habituamos a estos órdenes aleatorios prosaicos comenzamos a pensar o sentir que son un buen lugar para ensayar pasajes entre planos artísticos y vida cotidiana. No parece demasiado difícil llevar al afuera los nuevos modos de atención y pensamiento que estas formas posibilitan. Y esto resulta interesante. Se conserva el plano, cierto principio de autonomía artística, y, al mismo tiempo, se sugiere la posibilidad de modificar actitudes, gestos y modos de pensamiento cotidianos. A medio camino entre modernismo y vanguardia. ¿Un vanguardismo de la medianía, un vanguardismo gris? ¿Arte socialdemócrata? Tal vez lo sea. Estos órdenes aleatorios prosaicos, sea en sus versiones espaciadas o estridentes, nos dicen que no estamos cerca de una gran resolución. Que habrá que acostumbrarse, hasta nueva orden, a la inorganicidad, a la falta de forma. Acostumbrarnos a pensar y a criticar al interior de estas formas. Confiar en dados victoriosos queda descartado. Pese a que las ambiciones puedan parecer rebajadas, nos mantienen en movimiento, reflexionando sobre el afuera; abiertos a criticar y modificar presupuestos básicos que, tal vez, podrían transitar entre arte y vida cotidiana. En estos planos parece posible ensayar, de modo modesto, pero lúcido, sostenible, y para cualquiera, cierto ejercicio experimental de la libertad.

## Conclusiones – Trayecto y propuestas

### Una plataforma

Comienzo refiriendo al proyecto más general que estuvo a la base de esta tesis doctoral, ahora presentada al/a la lector/a en formato de libro digital. Este proyecto fue más que una idea de tesis. Tuvo su origen en la decisión que tomé, en 2014, de venir a estudiar al Departamento de Teoría Literária e Literatura Comparada de la USP, en São Paulo, sabiendo que regresaría, cuatro años más tarde, a Santiago de Chile. Como crítico, me proponía, a largo plazo, el objetivo de dar continuidad a un diálogo teórico-crítico entre Brasil e Hispanoamericana.<sup>1</sup> En el nivel más específico de esta tesis, y pensando en una línea de investigación para el presente, he intentado proponer una plataforma para estudios de literatura comparada en las Américas, centrada en el período post-1945, y con foco en estéticas constructivo-modernistas. Esta propuesta comparatista tiene una particularidad: ha sido pensada especialmente para lectores/as y críticos/as del Cono Sur, sean hispanoamericanos/as o brasileiros/as. Al hacerlo, he considerado que São Paulo (y el eje Rio-São Paulo) contaría, del lado brasileiro, como uno de los centros culturales claves de esta zona, cuya contraparte hispanoamericana más evidente sería el eje del Río de la Plata (conformado por Buenos Aires y Montevideo). Pero un proyecto como este ciertamente no se limitaría a las ciudades mencionadas. Aunque heterogéneo cultural y lingüísticamente, el Cono Sur ha sido una zona en la que, en momentos diferentes del siglo XX, intensos proyectos de modernización han sido impulsados, dando lugar a grandes ilusiones y a grandes frustraciones colectivas. Su correlato artístico ha sido un proceso complejo de enraizamiento de estéticas constructivo-modernistas, que han mostrado potencias

1. Al respecto, quiero destacar que uno de los capítulos importantes de este diálogo teórico-crítico fueron las discusiones y proyectos iniciados en conjunto por Ángel Rama y Antonio Candido durante los 60 y 70, e interrumpidos abruptamente por la muerte del crítico uruguayo. Tal diálogo, que me permitió conocer la línea crítica de Antonio Candido, fue un factor de peso en mi decisión de estudiar en el DTLIC, fundado por el propio Candido.

y límites, y cuyos desdoblamientos contemporáneos continúan siendo materia de debate crítico.

Al orientar mi proyecto en esta dirección programática, me he alejado del modelo de una tesis cerrada sobre el estudio de una obra o autor. Este extenso estudio se ha orientado, más bien, a identificar tendencias artísticas de peso, a proponer categorías teóricas y estéticas relevantes, a definir posiciones metodológicas y críticas, a sugerir posibles líneas de trabajo, con el objetivo de ofrecer una base común para estudios de literatura comparada desde la perspectiva del Sur. Que este programa pueda avanzar dependerá, entre otras cosas, de la capacidad que estudios como este tengan para estimular, sea desde el lado hispanoamericano o brasilero, otros estudios comparados sobre estéticas constructivo-modernistas, o sobre sus desdoblamientos contemporáneos, en contextos americanos. Aquí hemos realizado una comparación histórico-artística entre el eje Rio-São Paulo y Nueva York durante las décadas 50 y 60. Es un caso relevante, pero habría mucho más que pensar y escribir, considerando otros contextos y otros momentos históricos.

Paso a cerrar, entonces, este estudio, ofreciendo una breve síntesis de su trayecto, seguido por las dos propuestas o apuestas estéticas que me parecen más importantes, y con mayor potencial para inspirar futuros desdoblamientos.

## **Un trayecto**

En este estudio hemos presentado el auge y la crisis del modernismo tardío en el eje Rio-São Paulo y en Nueva York. Lo hemos presentado como dos momentos histórico-artísticos con orientaciones, criterios y modelos diferentes. En la Primera Parte, discutimos el ciclo ortodoxo de la abstracción artística (1945-1960), entendiéndolo como una manifestación paradigmática del modernismo tardío. Pensamos en las potencias y límites de sus tendencias formalistas y de su principio de autonomía radical. Notamos que, muchas veces, derivó en posiciones doctrinarias, afirmando teleologías de mano única hacia la abstracción. A partir de las teorías del modernismo de Greenberg y Pedrosa fue posible definir una noción muy específica de abstracción artística que contribuyó a perfilar nuestra argumentación general. Al interrogar de cerca esta noción, pudimos notar que la

tendencia formalista que caracterizó a la teoría y praxis del arte abstracto del post-45, fuese geométrico o informalista, no fue una repetición del esteticismo o del arte por el arte. Expresó, más bien, una orientación casi obsesiva, casi positivista, a cerrar áreas de competencia, a delimitar tácticas y programas, a formar cuadros de artistas y críticos especializados, técnicamente competentes, que debían actuar en planos y marcos donde rigiese una legalidad propia y cerrada. Tal proceso o tendencia hacia la abstracción artística fue presentada y entendida por críticos como Clement Greenberg como parte del proceso moderno genérico de autodefinición de sistemas, disciplinas y áreas de competencias.

En la Segunda Parte, centrada en la década de 60, presentamos el momento histórico-artístico que siguió a la crisis del ciclo de la abstracción y del modernismo tardío. Ensayamos una propuesta de carácter más especulativo que llamamos *abstracción expandida*. La definimos como una nueva orientación hacia el afuera prosaico, protagonizada por artistas que, como Haroldo de Campos, Robert Rauschenberg y Hélio Oiticica, se formaron en el movimiento abstracto de los 50. Pese a orientarse hacia el afuera, y pese a que sus proyectos buscaron superar los límites del ciclo de la abstracción, conservaron importantes impulsos derivados de él: espíritu metódico, ensayos en serie, hipersensibilidad a sistemas y *patterns*. En este nuevo momento artístico, ejercitaron y sostuvieron tales impulsos y sensibilidades en el campo expandido de la vida cotidiana. Y, al hacerlo, descubrieron que, en la vida cotidiana, *patterns* y simetrías tal vez no tuviesen el mismo valor y sentido que el que tenían en los planos y telas del arte abstracto. Como sugirió Haroldo de Campos en *Galáxias*, allá afuera, *ptyx* podía convertirse fácilmente en una puta, y eso era “una pena”.<sup>2</sup> Para un autor como Haroldo, esto fue un aprendizaje difícil, cuyos impasses pudimos seguir de cerca en su nueva prosa. De modo que, en el campo expandido de la vida cotidiana, el contenido de la abstracción moderna, ahora dispersa o desagregada en vagas repeticiones, recurrencias y compulsiones, exigía ser repensado con otros criterios; unos que no podrían ser derivados directamente de las teorías y prácticas del modernismo tardío.

2. Cf. Capítulo 7, sección 7.6.

## Una apuesta formal

En este fin de trayecto, quiero destacar una apuesta que nos sirvió de hilo conductor a lo largo de nuestro estudio: la idea de *un informalismo en contexto abstracto*. Es decir, la pregunta por el modo en que, tanto en Nueva York como en el eje Rio-São Paulo, lo informe y el informalismo fue procesado desde concepciones y sensibilidades abstractas. Sea actuando a la sombra, como presión de fondo, o bien, en primer plano, y de modo histriónico, en las diferentes obras y tendencias que estudiamos esta idea resultó, creo, relevante y orientadora. En términos artísticos, traducimos esta idea, esta apuesta formal, como un *manejo informalista*, o *abierto*, elaborado desde sensibilidades y concepciones abstractas. Lo vimos aparecer, por primera vez, en *Número 1. 1948* de Jackson Pollock. Sus telas demostraron la posibilidad de hacer converger, en un mismo plano, un manejo informalista junto a principios y actitudes derivadas de la abstracción. Hemos propuesto, adicionalmente, que el uso de este principio artístico como técnica básica tendría por correlato, a nivel general, un nuevo tipo de forma mayor que Rauschenberg denominó, paradójicamente, *orden aleatorio*. Una forma general que, al igual que el manejo que la sustenta, puede producir simultáneamente la sensación de inorganicidad y la sensación de recurrencia o repetición. Estas serían las dos caras de la moneda estética (toque informalista/orden aleatorio) en la que hemos apostado, y que hemos intentado perseguir en sus diferentes desdoblamientos (estadunidenses y brasileiros) a lo largo de este libro.

Al notar que artistas que ya no se identificaban con el Expresionismo Abstracto, como Rauschenberg o Jasper Johns, iniciaban nuevos proyectos que conservaban el manejo informalista del movimiento neoyorquino, así como su sentido general de la forma, Greenberg [1965] propuso que estos desdoblamientos podrían ser expresión de una “nueva tradición abierta”.<sup>3</sup> Por su parte, Rodrigo Naves [2007] ha realizado una apuesta fuerte en el manejo abierto de Pollock, situándolo como el primer artista de su sección sobre “Arte contemporânea e Experiência” en *O vento e o moinho*.<sup>4</sup> Diferentes pistas parecen indi-

3. GREENBERG, 1993b, p.217.

4. NAVES, 2007d, p.31. Recupero aquí la cita relevante: “Se comecei por Jackson Pollock – ainda um moderno – foi por entender que sua obra foi a primeira a delinear os dilemas com que lidamos ainda hoje”.

car que el principio artístico en el que hemos apostado, así como la forma general que implica (orden aleatorio), se situaría en un punto de intersección o transición entre modernismo tardío y lo que vendría después. Es decir, entre modernidad y nuestro ahora contemporáneo. Un modo de negar y, a la vez, de continuar reflexivamente, actitudes, principios y proyectos modernos.

## Una nueva prosa

Si bien este manejo informalista comenzó en los planos de la abstracción, a partir de los 60 puso uno de sus pies en la vida cotidiana y, al hacerlo, mostró sentirse en casa. Los *Combines* de Rauschenberg son un buen ejemplo de ello. A nuestro juicio, una tendencia particularmente promisoría de esta nueva tradición abierta es su línea prosística y prosaica, su apertura a la vida cotidiana. En este sentido, la segunda y última propuesta que quiero destacar del trayecto de nuestro estudio es la idea de una *nueva prosa*. La hemos llamado de diferentes modos: prosa libre, prosa informalista, prosa semi-abstracta. El nombre no parece ser lo más relevante. Lo que importa es entender su hora histórica y sus posibilidades. Creemos que tal prosa, que surgió en la década de los 60 y 70, en plena crisis de la abstracción, ha sido uno de los modos relevantes en que la literatura ha comenzado a participar de esta tradición abierta del post-45. Una renovación post-abstracta de lo que Northrop Frye llamó “prosa libre” habría permitido a diferentes autores ensayar, en prosa, un manejo análogo al inaugurado por Pollock en los 40. Frye asoció este manejo prosístico a un “jazz meditativo”.<sup>5</sup>

Esta reinención de la prosa ya cuenta con un repertorio importante de obras, o ensayos, producidos por escritores como John Ashbery, Robert Creeley, Samuel Beckett y David Antin. Hemos propuesto y estudiado, como obra marco para el Cono Sur, *Galáxias*, la nueva prosa que Haroldo de Campos proyectó e inició en torno a 1964. Queremos destacar, abriendo hacia el presente una de las líneas relevantes de nuestro estudio, que esta nueva vía en prosa no se habría detenido en los 60 y 70. Obras notables y arriesgadas, sobre las que aún queda mucho por decir, se han sumado a su repertorio en la década

5. FRYE, *op.cit.*, p.80.

de los 90 y en los 2000. Ashbery contribuyó, una vez más, con un texto fascinante: *Flow chart* [1991]. Y, en lo que refiere al eje Rio-São Paulo, destaca el sorprendente *Ó* [2008] de Nuno Ramos. Se trata de dos obras primas que continúan, con lucidez, la vía de una nueva prosa, una prosa libre o informalista, abierta a la vida cotidiana, cuyas coordenadas básicas hemos intentado definir.<sup>6</sup>

En su nivel más fundamental, creemos que, al estudiar este repertorio creciente de obras, en diálogo con su crítica más atenta y sutil, lo que comienza a delinearse con fuerza es un proyecto de gran alcance, que surgiría en tiempos de crisis del modernismo tardío y de la abstracción artística, extendiéndose hacia nuestra contemporaneidad: el proyecto de reinventar la prosa como medio literario, o bien, para formularlo de manera menos específica, más afinada con el espíritu contemporáneo: la reinención de la prosa como medio artístico. Por último, como clave final, querríamos sugerir que tal proyecto contemporáneo de reinención de la prosa tendría como eje – tanto en lo que refiere a forma como a materia histórica – lo que aquí hemos llamado abstracción expandida.<sup>7</sup>

“Prosa libre”, “manejo abierto”, “orden aleatorio”, “abstracción expandida”. Todas estas categorías, que no estaban disponibles en la teoría literaria anterior a los 60, parecen afinadas para acercarse a cualquiera de las obras de nueva prosa que hemos mencionado en estas páginas. Y no ha resultado fácil apropiarnos de este tipo de nociones. Ni ha sido fácil familiarizarnos con el tipo de formas generales a las que, ahora, creemos posible asociarlas. Nos ha exigido largos rodeos hacia el afuera de nuestra propia área de competencia. Otros/as críticos/as literarios/as, como Marjorie Perloff, llevan ya algunas décadas

6. Ampliando hacia el Sur, desde hace algunos años vengo estudiando, como parte de este repertorio de prosa libre contemporánea, y en contrapunto con Nuno Ramos, la extraordinaria prosa meditativa del argentino Sergio Chejfec en obras como *Modo linterna* [2013], *Los incompletos* [2004], *Mis dos mundos* [2008], *Baroni: un viaje* [2007].
7. Para la importante y sugerente noción de “invención” de medios después de la crisis contemporánea de la abstracción artística, ver KRAUSS, R. *Under blue cup*. Cambridge: The MIT Press, 2011. La búsqueda de una articulación interna entre la problemática de la abstracción expandida y cierta reinención contemporánea de la prosa como medio artístico ha estado a la base de mi investigación más reciente, enmarcada en el proyecto de postdoctorado Fondecyt (ANID) N°3200950 “La prosa abierta de Nuno Ramos y Sergio Chejfec: pasajes entre literatura y arte contemporáneo”.



intentándolo. Se trata, creo, de una vía promisoría. Cerrando este estudio, escrito originalmente como tesis doctoral para un Departamento de Teoría Literaria e Literatura Comparada, no es una conclusión menor sugerir la necesidad de incorporar el tipo de debates extra-literarios que aquí hemos perseguido, para ser capaces, como críticos/as, de aproximarnos, sentir y juzgar, con criterios y categorías afinadas, algunas de las formas literarias más arriesgadas e interesantes que se han publicado desde la segunda mitad del siglo XX.

## Agradecimientos

Con ocasión de la publicación como libro de *Abstracción e informalismo después de 1945...*, mantengo y expando los ya abundantes agradecimientos incorporados a la tesis original, defendida en la Universidad de São Paulo en 2019:

En primer lugar, agradezco al Profesor Jorge de Almeida, por haberme orientado con gran paciencia, generosidad y lucidez. Pero también con calidez. Sin su confianza, apoyo, y críticas certeras, esta tesis tendría otra forma. Lo que aprendí con él, a nivel de presupuestos de una teoría crítica del arte, seguirá orientándome.

Mis profundos agradecimientos al Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada de la USP, que me acogió como doctorando en 2014, y que terminó dejando una marca mayor en mi formación. A mi juicio (ciertamente partisano), es un programa único para formarse en Literatura Comparada (desde el Sur), en cuyas salas y pasillos el pensamiento de Antonio Candido y Roberto Schwarz sigue vivo. Agradezco de manera especial a los/as profesores/as con quienes tuve clases y a aquellas/os que, de alguna u otra manera, contribuyeron a que esta tesis pudiese estar a la altura de un premio como el de ABRALIC: Viviana Bosi, Marcelo Pen, Sandra Vasconcelos, Fábio de Souza Andrade, Ivone Rabello, Edu Teruki Otsuka, Sandra Nittrini; y, del Departamento de História, a Francisco Alambert. Agradezco asimismo a los/as profesores/as que participaron en la banca de defensa de la tesis, conformada por Viviana Bosi, Carlos Eduardo Pires y (como invitado desde Chile) Horst Nitschack, por sus importantes críticas y sugerencias.

Agradezco a los/as grandes compañeros/as que encontré durante mis años uspianos, por la amistad, el apoyo, y por tantas discusiones estimulantes: a Fábio Lucas, Gabriela Bitencourt y Daniel Garroux, Gabriel Lima, Gabriel Philipson, Patrícia Gonçalves. A Renan Nuernberger y a Carolina Serra Azul. A César Takemoto. A Aline Parra (y a Pepe). A los/as integrantes del grupo Romance pós-45 nas Américas. Finalmente, agradezco al grupo de estudios sobre contemporaneidad São Paulo/Santiago (a André Goldfeder y, otra vez, a Fábio Lucas y Renan Nuernberger), en donde ha sido posible seguir desdoblado, en un promisorio diálogo Brasil/Chile, varias claves derivadas del trabajo aquí publicado.

Una dedicatoria especial a la Rua Rocha. Por abrirme otra puerta a Brasil y a São Paulo. A Rogério Leite, por la inolvidable amistad; a Carlos Tavares, por ofrecerme una segunda casa. A Angélica Gonçalves Garcia. A tantos y tantas que conocí alrededor de esa calle y de esa casa, y que no olvidaré.

A mis padres, Jorge Manzi y Dina Cembrano, por el inmenso apoyo y cariño. A mis hermanos Pablo y Francesca. A santiaguinos/as queridos/as que me acompañaron a la distancia durante la escritura de la tesis y también a aquellos/as que me han dado una generosa bienvenida de vuelta a Santiago: a Pablo Concha, Alejandro Valenzuela, Rebeca Errázuriz, Macarena Areco, Fernando Moreno. A Horst Nitschack y al Grupo de Estudios Brasil. A Álvaro Gueny. A Ludy Sanabria. A Simonetta Cembrano (*in memoriam*).

Agradezco a Ariane Figueiredo y César Oiticica del Projeto Hélio Oiticica, y a Andreas Valentin, por autorizar generosamente la publicación de imágenes de obras claves de Hélio Oiticica en este libro. Agradezco asimismo a Marcele Souto Yakabi de la Fundação Bienal de São Paulo, por autorizar la publicación de imágenes del archivo de la Bienal. A Julio Mendonça y a su equipo en el Centro de Referência Haroldo de Campos (Casa das Rosas), por haberme recibido pacientemente en varias ocasiones al inicio de esta investigación.

Agradezco a Becas Chile, Becas de Doctorado en el Extranjero, convocatoria 2014, sin la cual este trabajo sencillamente no habría sido posible.

Por último, agradezco a ABRALIC. Habiendo participado en varios de sus congresos durante y después del proceso de escritura de esta tesis, fue una enorme y linda sorpresa descubrir, ya de vuelta en Chile, que este trabajo había sido reconocido por el Premio “Dirce Côrtes Riedel”. Ha sido un honor. Agradezco al jurado que, en un espíritu genuinamente comparatista e internacional, tuvo la paciencia de leer este texto escrito en lengua extranjera. Agradezco enormemente la posibilidad de divulgar este estudio como libro.

## Bibliografia

### Abstracción expandida y nueva prosa después de 1960

- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira. As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.
- AGUILAR, Gonzalo. *Hélio Oiticica. A asa branca do êxtase. Arte brasileira 1964-1980*. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2015.
- ALAMBERT, Francisco. “Mário Pedrosa. Política e arte em revolução”. In: *A formação das tradições (1889-1945)*. Org. Jorge Ferreira e Daniel Aarão Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo. Da era do Museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- AMARAL, Aracy. “6. Realismo versus abstracionismo e o confronto com a Bienal”. In: *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.
- AMARAL, Aracy. “Mário Pedrosa: um homem sem preço”. In: *Mário Pedrosa e o Brasil*. Org. José Castilho Marques Neto. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.
- ARANTES, Otilia. “Apresentação”. In: *Modernidade Cá e Lá. Textos Escolhidos IV*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 2000.
- ARANTES, Otilia. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ARANTES, Otilia. “Prefácio”. In: *Política das Artes. Textos Escolhidos I*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 1ª Ed. 1985. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. “plano-piloto para poesia concreta”. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Atelié Editorial, 2014.
- FRANCHETTI, Paulo. *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta*. 4ª Ed. Ampliada. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- KARMEL, Pepe. “Gathering up the rich strands of the Brazilian Avant-Garde”. In: *The New York Times*. 20/Jan./1995, p.28. Disponível em:

<https://www.nytimes.com/1995/01/20/arts/art-review-gathering-up-the-rich-strands-of-the-brazilian-avant-garde.html>. Visitado en: 18/08/2018.

- MARTINS, Luiz. “Formación y desmantelamiento de un sistema visual brasileiro”. In: *Imágenes perdidas. Censura, olvido, descuido*. IV Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. XII Jornadas CAIA. Auditorio de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”. Buenos Aires, 25 al 29 de septiembre de 2007. Buenos Aires: CAIA, 2007.
- MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas na América Latina: Do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- MILLIET, Maria Alice. “Bienal: percursos e percalços”. In: *Revista USP*. Nº52, dezembro, janeiro, fevereiro, 2001-2002, p.92-99.
- NAVES, Rodrigo. “A Bienal dos inscritos”. In: *O Vento e o Moinho. Ensaaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.
- NAVES, Rodrigo. “Aventuras do método: Amilcar, Camargo, Mira e Willys”. In: *O Vento e o Moinho. Ensaaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007c.
- NAVES, Rodrigo. “Mira Schendel: o presente como utopia”. In: *O Vento e o Moinho. Ensaaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007f.
- NAVES, Rodrigo. “Um azar histórico: sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark”. In: *O Vento e o Moinho. Ensaaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007g.
- NUERNBERGER, Renan. *Inquietudo: uma poética possível no Brasil dos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- PEDROSA, Mário. “O paradoxo concretista”. In: *Mundo, Homem, Arte em Crise*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975a.
- de São Paulo, São Paulo, 2014.
- PEDROSA, Mário. “A Bienal de Cá para Lá”. In: *Política das Artes. Textos Escolhidos I*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995a.
- de São Paulo, São Paulo, 2014.

- PEDROSA, Mário. “Ainda a Propósito do Destino da Pintura”. In: *Política das Artes. Textos Escolhidos I*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995b. de São Paulo, São Paulo, 2014.
- PEDROSA, Mário. “O ponto de vista do crítico”. In: *Política das Artes. Textos Escolhidos I*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995c. de São Paulo, São Paulo, 2014.
- PEDROSA, Mário. “Variações sem tema ou a arte da retaguarda”. In: *Política das Artes. Textos Escolhidos I*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1995d. de São Paulo, São Paulo, 2014.
- PEDROSA, Mário. “As Relações entre a Ciência e a Arte”. In: *Forma e Percepção Estética. Textos Escolhidos II*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1996a. de São Paulo, São Paulo, 2014.
- PEDROSA, Mário. “Forma e personalidade”. In: *Forma e Percepção Estética. Textos Escolhidos II*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1996b. de São Paulo, São Paulo, 2014.
- PEDROSA, Mário. “Fundamentos da arte abstrata”. In: *Forma e Percepção Estética. Textos Escolhidos II*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1996c.
- PEDROSA, Mário. “As duas posições, ou Pollock e Vedova”. In: *Modernidade Cá e Lá. Textos Escolhidos IV*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2000a.
- PEDROSA, Mário. “Atualidade do abstracionismo”. In: *Modernidade Cá e Lá. Textos Escolhidos IV*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2000b.
- PEDROSA, Mário. “Cézanne, o revolucionário conservador”. In: *Modernidade Cá e Lá. Textos Escolhidos IV*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2000c.
- PEDROSA, Mário. “Panorama da Pintura Moderna”. In: *Modernidade Cá e Lá. Textos Escolhidos IV*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2000d.
- PEDROSA, Mário. “Rothko repele a confusão tachista”. In: *Modernidade Cá e Lá. Textos Escolhidos IV*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2000f.
- PEDROSA, Mário. “A pintura brasileira na Bienal”. In: *Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. Org. Otília Arantes. 1ª Ed. 1998. São Paulo: Edusp, 2004a.

- PEDROSA, Mário. “Grupo Frente”. In: *Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. Org. Otília Arantes. 1ª Ed. 1998. São Paulo: Edusp, 2004c.
- PEDROSA, Mário. “O momento artístico”. In: *Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. Org. Otília Arantes. 1ª Ed. 1998. São Paulo: Edusp, 2004d.
- PEDROSA, Mário. “Pintura Brasileira e Gosto Internacional”. In: *Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. Org. Otília Arantes. 1ª Ed. 1998. São Paulo: Edusp, 2004e.
- PIGNATARI, Décio. “& se não perceberam que poesia é linguagem”. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Atelié Editorial, 2014c.
- SIMON, Iumna. “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1959)”. In: *Novos Estudos CEBRAP*. Nº26, março, 1990, p.120-140.
- SMALL, Irene. *Hélio Oiticica. Folding the Frame*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

### **Abstracción artística despues de 1945 (estados unidos)**

- BRETON, André; RIVERA, Diego. “Por uma Arte Revolucionária Independente”. In: BRETON, André; TROTSKI, Leon. *Por uma Arte Revolucionária Independente*. Org. Valentim Facioli. São Paulo: Paz e Terra, 1985.
- CLARK, T. J. “Clement Greenberg’s Theory of Art”. In: *Critical Inquiry*. Vol.9, nº1., sep., 1982, p.139-156.
- CLARK, T. J. “Jackson Pollock’s Abstraction”. In: *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*. Cambridge: The MIT Press, 1991.
- CLARK, T. J. “In Defense of Abstract Expressionism”. In: *Farewell to an idea. Episodes from a History of Modernism*. New Haven: Yale University Press, 2014a.
- CLARK, T. J. “The Unhappy Consciousness”. In: *Farewell to an idea. Episodes from a History of Modernism*. New Haven: Yale University Press, 2014b.
- DUVE, Thierry de. *Clement Greenberg. Between the Lines. Including*

- a Debate with Clement Greenberg*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- DUVE, Thierry de. “The Monochrome and the Blank Canvas”. *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*. Cambridge: The MIT Press, 1991.
- GREENBERG, Clement. “American Type-Painting”. In: *Art and Culture. Critical Essays*. 1ª Ed. 1961. Boston: Beacon Press, 1989a.
- GREENBERG, Clement. “Avant-Garde and Kitsch”. In: *Art and Culture. Critical Essays*. 1ª Ed. 1961. Boston: Beacon Press, 1989b.
- GREENBERG, Clement. “The Crisis of the Easel Picture”. In: *Art and Culture. Critical Essays*. 1ª Ed. 1961. Boston: Beacon Press, 1989c.
- GREENBERG, Clement. “The Late Thirties in New York”. In: *Art and Culture. Critical Essays*. 1ª Ed. 1961. Boston: Beacon Press, 1989d.
- GREENBERG, Clement. “America takes the lead, 1945-1965”. In: *The Collected Essays and Criticism. Volume 4. Modernism with a Vengeance. 1957-1969*. Ed. John O’Brian. Chicago: The University of Chicago Press, 1993b.
- GREENBERG, Clement. “Modernist Painting”. In: *The Collected Essays and Criticism. Volume 4. Modernism with a Vengeance. 1957-1969*. Ed. John O’Brian. Chicago: The University of Chicago Press, 1993d.
- GREENBERG, Clement. “The ‘Crisis’ of Abstract Art”. In: *The Collected Essays and Criticism. Volume 4. Modernism with a Vengeance. 1957-1969*. Ed. John O’Brian. Chicago: The University of Chicago Press, 1993f.
- GREENBERG, Clement. “Towards a Newer Laocoon”. In: *Pollock and After: The Critical Debate*. Londres: Routledge, 2000.
- GUILBAUT, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- GUILBAUT, Serge. “Postwar Painting Games: The Rough and the Slick”. In: *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris, and Montreal 1945-1964*. Ed. Serge Guilbaut. Cambridge: The MIT Press, 1991.
- JAMESON, Fredric. *A singular modernity*. Londres: Verso, 2012.
- MARTINS, Luiz. *A fabricação da pintura de Manet a Rothko*. Vol. II. Dissertação (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.



- NAVES, Rodrigo. “As duas vidas de Clement Greenberg”. In: *O Vento e o Moinho. Ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.
- NAVES, Rodrigo. “Jackson Pollock: o mar e a água-viva”. In: *O Vento e o Moinho. Ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007e.
- POLLOCK, Jackson. “Letter to the Editor. *Time*.”. In: Karmel, Pepe (Ed.). *Jackson Pollock/ Interviews, Articles, and Reviews*. New York: MoMA/Abrams, 1999.

### **Abstracción expandida y nueva prosa después de 1960**

- ANTIN, David. *John Cage uncaged is still cagey*. San Diego: Singing Horse Press, 2005.
- ARANTES, Otilia. “Depois das vanguardas”. In: *Arte em Revista*. Nº7. São Paulo: Kairós, 1983, p.5-24.
- BOSI, Viviana. “Sobrevoo entre as artes (à volta das décadas de 1960 e 1970)” In: *Neste Instante. Novos olhares sobre a poesia brasileira dos anos 1970*. Org. Viviana Bosi, Renan Nuernberger. São Paulo: Editora Humanitas, 2018.
- BRETT, Guy. “Guy Brett. Londres, 1969”. In: *Aspiro ao Grande Labirinto*. Org. Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.
- CAGE, John. “II. Indeterminacy”. In: *Silence. Lectures and writings*. Londres: Marion Boyars Publishers, 2015a.
- CAGE, John. “On Robert Rauschenberg, artist, and his work”. In: *Silence. Lectures and writings*. Londres: Marion Boyars Publishers, 2015b.
- DUARTE, Paulo. *Anos 60: Transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- ECO, Umberto. “A poética da obra aberta”. In: *Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FABBRINI, Ricardo. “Para uma história da Bienal de São Paulo: da arte moderna à arte contemporânea”. *Revista USP*. Nº52, dezembro, janeiro, fevereiro, 2001-2002, p.46-55.
- FOSTER, Hal. *The return of the real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

- FREDMAN, Stephen. *Poet's Prose. The Crisis in American Verse. Second Edition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- FRYE, Northrop. *The Well-Tempered Critic*. Bloomington: Indiana University Press, 1963.
- GINSBURG, Michael; NANDREA, Lorri. "The Prose of the World". In: *The Novel. Volume 2. Forms and Themes*. Ed. Franco Moretti. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- GREENBERG, Clement. "After abstract Expressionism". In: *The Collected Essays and Criticism. Volume 4. Modernism with a Vengeance. 1957-1969*. Ed. John O'Brian. Chicago: The University of Chicago Press, 1993a.
- GREENBERG, Clement. "Post Painterly Abstraction". In: *The Collected Essays and Criticism. Volume 4. Modernism with a Vengeance. 1957-1969*. Ed. John O'Brian. Chicago: The University of Chicago Press, 1993c.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura Posta em Questão. Vanguarda e Subdesenvolvimento. Ensaios sobre Arte*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2002.
- JOSEPH, Branden. *Random Order. Robert Rauschenberg and the Neo-Avant Garde*. Cambridge: The MIT Press, 2003
- KRAUSS, Rosalind. "Perpetual Inventory". *October*. Vol.88, spring, 1999, p. 86-116.
- KRAUSS, Rosalind. "Rauschenberg and the Materialized Image". In: *Robert Rauschenberg*. Ed. Branden W. Joseph. Cambridge: The MIT Press, 2002.
- MARTINS, Luiz. "A Nova Figuração como negação". In: *Ars*. Vol.4, nº8, dezembro, 2006, p.60-69.
- MORETTI, Franco. "The Novel: History and Theory". In: *Distant Reading*. Nueva York: Verso, 2013.
- OITICICA, Hélio. "Brasil diarreira". In: *Museu é o Mundo*. Org. César Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2011.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Org. Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.
- OITICICA, Hélio. "Ivan Cardoso entrevista Hélio Oiticica para o filme HO". In: *Hélio Oiticica. A pintura depois do quadro*. Org. Luciano Figueiredo. Rio de Janeiro: Silva Roesler Edições de Arte, 2008.
- PECCININI, Daisy. *Figurações. Brasil anos 60. Neofigurações fantásticas e Neo-Surrealismo. Novo realismo e Nova Objetividade Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural/Edusp, 1999.

- PEDROSA, Mário. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. In: *Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*. Org. Oflia Arantes. São Paulo: Edusp, 2004b.
- PERLOFF, Marjorie. “Between verse and prose: Beckett and the New Poetry”. In: *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Evanston: Northwestern University Press, 1996.
- PERLOFF, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Evanston-Princeton: Northwestern University Press/Princeton University Press, 1999.
- SCHENBERG, Mário. “Um Novo Realismo”. In: *Objeto na arte. Brasil anos '60*. Coord. Daisy Peccinini. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1978.
- STEIN, Gertrude. *Tender Buttons. The Corrected Centennial Edition*. San Francisco: City Lights Books, 2014.
- STEINBERG, Leo. “Jasper Johns: the first seven years of his art”. In: *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*. Nueva York: Oxford University Press, 1975a.
- STEINBERG, Leo. “Other Criteria”. In: *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*. Nueva York: Oxford University Press, 1975b.
- TOMKINS, Calvin. *Off the Wall. A Portrait of Robert Rauschenberg*. Nueva York: Picador, 2005.

## Haroldo de Campos y su prosa literária

- AGUILAR, Gonzalo. “Haroldo de Campos: a transpoética” In: *Poesia Concreta Brasileira. As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.
- AGUILAR, Gonzalo. “Parte III. A vereda para o branco”. In: *Hélio Oiticica. A asa branca do êxtase. Arte brasileira 1964-1980*. Rio de Janeiro: Anfitheatro, 2015.
- CAMPOS, Augusto de. “Poesia concreta”. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Atelié Editorial, 2014.
- CAMPOS, Haroldo de. “Dois dedos de prosa sobre uma nova prosa”. In: *Invenção*. Nº4, dezembro. São Paulo: Obelisco, 1964.

- CAMPOS, Haroldo de. “A poesia concreta e a realidade nacional”. In: *Arte em revista*. Nº1. São Paulo: Kairós, 1979, p.27-31.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora Ex Libris, 1984.
- CAMPOS, Haroldo de. “De la poesía concreta a *Galáxias* y *Finismundo*. 40 años de actividad poética en Brasil”. In: *Vuelta*. Nº 177, agosto, 1991, p. 19-27.
- CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: *O Arco-Íris Branco. Ensaios de Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma. Lógica, Poesia, Linguagem*. Org. Haroldo de Campos. São Paulo: Edusp, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. “Ciropeédia ou a educação do príncipe”. In: *Xadrez de Estrelas. Percurso textual. 1949-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CAMPOS, Haroldo de. “A arte no horizonte do provável”. In: *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CAMPOS, Haroldo de. “Do epos ao epifânico (gênese e elaboração das galáxias)”. In: *Metalinguagem & Outras Metas. Ensaios de Teoria e Crítica Literária*. São Paulo: Perspectiva, 2013a.
- CAMPOS, Haroldo de. “Lance de olhos sobre Um Lance de Dados”. In: CAMPOS, H. et al., *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2013b.
- CAMPOS, Haroldo de. “A obra de arte aberta”. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Atelié Editorial, 2014a.
- CAMPOS, Haroldo de. “A temperatura informacional do texto”. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Atelié Editorial, 2014b.
- CAMPOS, Haroldo de. “Contexto de uma vanguarda”. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Atelié Editorial, 2014c.
- CAMPOS, Haroldo de. “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Atelié Editorial, 2014d.

- CAMPOS, Haroldo de. “Poesia concreta-linguagem-comunicação”. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Atelié Editorial, 2014e.
- CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e paraíso perdido”. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Atelié Editorial, 2014f.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- COSTA LIMA, Luiz. “Capítulo VI: Arabescos de um arabista: *Galáxias* de Haroldo de Campos”. In: *A Aguarrás do Tempo. Estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- FREITAS FILHO, Armando. “Poesia vírgula viva”. In: *Anos 70. Ainda sob a tempestade*. Org. Adauto Novaes. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2005.
- LEMINSKI, Paulo. “Prosa estelar”. In: *Ensaio e anseios críticos*. 2ª Edição ampliada. São Paulo: Editora Unicamp, 2012.
- PERLOFF, Marjorie. “Concrete Prose” in the nineties: Haroldo de Campos’s *Galaxies* and After”. In: *Contemporary Literature*. Vol.42, n.2., 2001, p.270-293.
- PERLOFF, Marjorie. “Refiguring the Poundian Ideogram: From Blanco/Brancoto the *Galáxias*”, s.d., s.p. Disponível In: <http://marjorieperloff.com/essays/refiguring-pound/>. Visitado: 28/09/2018.
- PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco (em torno a Blanco de Octavio Paz)*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.
- PIGNATARI, Décio. “a exposição de arte concreta e volpi”. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Atelié Editorial, 2014a
- PIGNATARI, Décio. “poesia concreta: pequena marcação histórico-formal”. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Atelié Editorial, 2014b.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. “A micrologia da elusão”. In: *Signantia quasi coelum. Signância quase céu*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- SISCAR, Marcos. “Estrelas extremas: sobre a poesia de Haroldo de Campos”. In: *Poesia e Crise. Ensaio sobre a ‘Crise da Poesia’ como Topos da Modernidade*. São Paulo: Editora Unicamp, 2010.

## Bibliografia general

- ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Editora Globo, 2011.
- ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ANDERSON, Perry. *The Origins of Postmodernity*. Londres: Verso, 2006.
- BATAILLE, Georges. “Informe”. In: *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.
- BOTTOMORE, Tom. “social democracy” In: *A Dictionary of Marxist Thought*. Ed. Tom Bottomore. Londres: Blackwell Publishers, 2001.
- BOULEZ, Pierre. “O momento de Johann Sebastian Bach”. In: *Apostamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 2008b.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Buenos Aires: Los cuarenta, 2009.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura e Cultura de 1900 a 1945. (Panorama para estrangeiro)”. In: *Literatura e Sociedade. Estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- DUVE, Thierry de. *Kant after Duchamp*. Cambridge: The MIT Press, 1996.
- “drósera”. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Aurélio*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.
- “ex-libris”. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Aurélio*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.
- FRANCO, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- “imprimátur”. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Aurélio*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.
- KENNER, Hugh. *The Poetry of Ezra Pound*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1985.
- “lamprey”. *The New Encyclopaedia Britannica. Vol.7. Micropaedia*. Ed.15. Chicago: Encyclopaedia Britannica, Inc., 1994.
- KRAUSS, Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge: The MIT Press, 1994.
- LÖWY, Michael. *A Política do Desenvolvimento Desigual e Combinado. A Teoria da Revolução Permanente*. São Paulo: Editora Sundermann, 2014.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Antología*. Ed. Bilingüe. Madrid: Visor Libros, 2009.

- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. Org. Osvaldo Coggiola. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.
- MARTINS, Luiz. “Economia Política da arte moderna / providências para uma história crítica”. In: *Ars*. Vol.6, nº.12, 2008, p.81-90.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil. Ensaios sobre arte brasileira. Edição revista e ampliada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NAVES, Rodrigo. “Introdução: o vento e o moinho”. In: *O Vento e o Moinho. Ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007d.
- OSBORNE, Peter. *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*. Nova York: Verso, 2013.
- OSBORNE, Peter. “The reproach of abstraction”. In: *Radical Philosophy*. Nº 127, 2004, p.21-28.
- PAZ, Octavio. “El arco y la lira”. In: *Obras Completas I. La Casa de la Presencia. Poesía e Historia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999a.
- PAZ, Octavio. “Los Hijos del Limo”. In: *Obras Completas I. La Casa de la Presencia. Poesía e Historia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999b.
- POUND, Ezra. *ABC of Reading*. Nueva York: New Directions Books, 2010.
- POUND, Ezra. *Gaudier-Brzeska. A memoir*. Nueva York: New Directions Books, 1970.
- POUND, Ezra. “How to read”. In: *Literary Essays of Ezra Pound*. Nueva York: New Directions Books, 1968.
- POUND, Ezra. *The Cantos of Ezra Pound*. Nueva York: New Directions Books, 1996.
- SCHWARZ, Roberto. “As ideias fora de lugar”. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2012.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. “Marco histórico”. In: *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SCHWARZ, Roberto. “Fim de século”. In: *Sequências brasileiras. Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014a.
- SCHWARZ, Roberto. “Os sete fôlegos de um livro”. In: *Sequências brasileiras. Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014b.
- SCHWARZ, Roberto. “Um seminário de Marx”. In: *Sequências brasileiras. Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014c.

- TATUM, James. *Xenophon's Imperial Fiction. On the Education of Cyrus*. New Jersey: Princeton University Press, 1989.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.





**Anexos (Imágenes)****Figura 4****Abertura 9ª Bienal. Mário Pedrosa e Ciccilo Matarazzo frente a Barge**

© Autor no identificado  
Cortesia de la Fundação Bienal de São Paulo

abstração e informalismo depois de 1945:  
de Pedrosa e Greenberg à nova prosa de Haroldo de Campos

Figura 5

*B17 Bólido Vidro 5. "Homenagem a Mondrian" [1965]*

Vidrio, tela pintada, telas de nylon, agua y corcho. 31 x 18,75 cm. Ø



Fotografía Claudio Oiticica

© Projeto Hélio Oiticica

Figura 6

*B17 Bólido Vidro 5. "Homenagem a Mondrian" [1965]*

Vidrio, tela pintada, telas de nylon, água y corcho. 31 x 18,75 cm. Ø



Fotografía Claudio Oiticica

© Projeto Hélio Oiticica

**Figura 7**  
**Morador contempla B09 Bolide Caixa 7 [1964].**  
**Morro da Mangueira, Rio de Janeiro, 1979.**  
**Madera, óleo, vidrio. 3 x 61,2 x 23,7 cm**



Fotografía Andreas Valentin  
© Andreas Valentin

**Figura 8*****B15 Bolide Vidro 4 [1964]***

**Vidrio, tierra, pigmento, tela de nylon. 42 x 28 x 93cm de circunferencia**



Fotografía Claudio Oiticica

© Projeto Hélio Oiticica

Figura 9

*B11 Bólido caixa 9 [1964]*

Óleo sobre Madera, vidro, pigmento. 49,8 x 50 x 34 cm.

Fotografia Claudio Oiticica  
© Projeto Hélio Oiticica

**Figura 10*****B10 Bólido caixa 8 [1964]*****Óleo sobre madeira, 2 partes interdeslizantes, tela de nylon. 58 x 41 x 71 cm.**

Fotografia Claudio Oiticica  
© Projeto Hélio Oiticica



Figura 11

*B17 Bólide Vidro 5 [1965]***Vidrio, tela pintada, telas de nylon, agua y corcho. 31 x 18,75 cm.**

© Projeto Hélio Oiticica

Figura 12

B17 *Bólido Vidro 5* [1965]

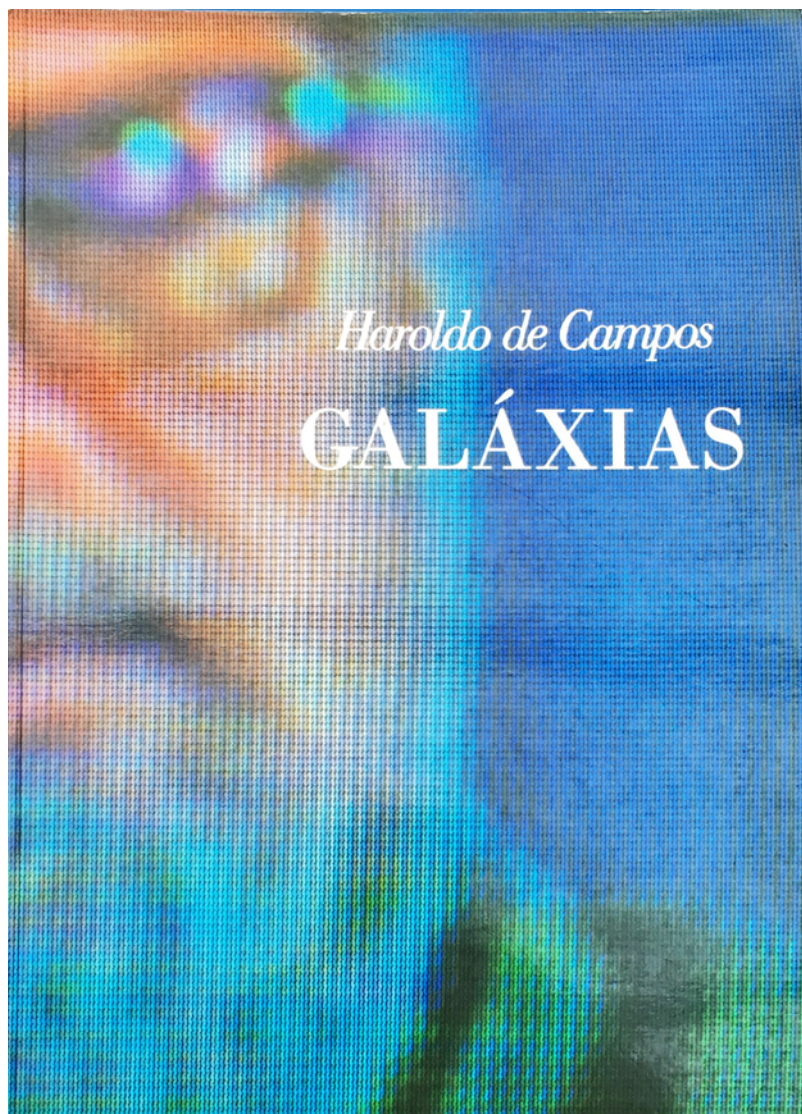
Vidrio, tela pintada, telas de nylon, agua y corcho. 31 x 18,75 cm.



© Projeto Hélio Oiticica

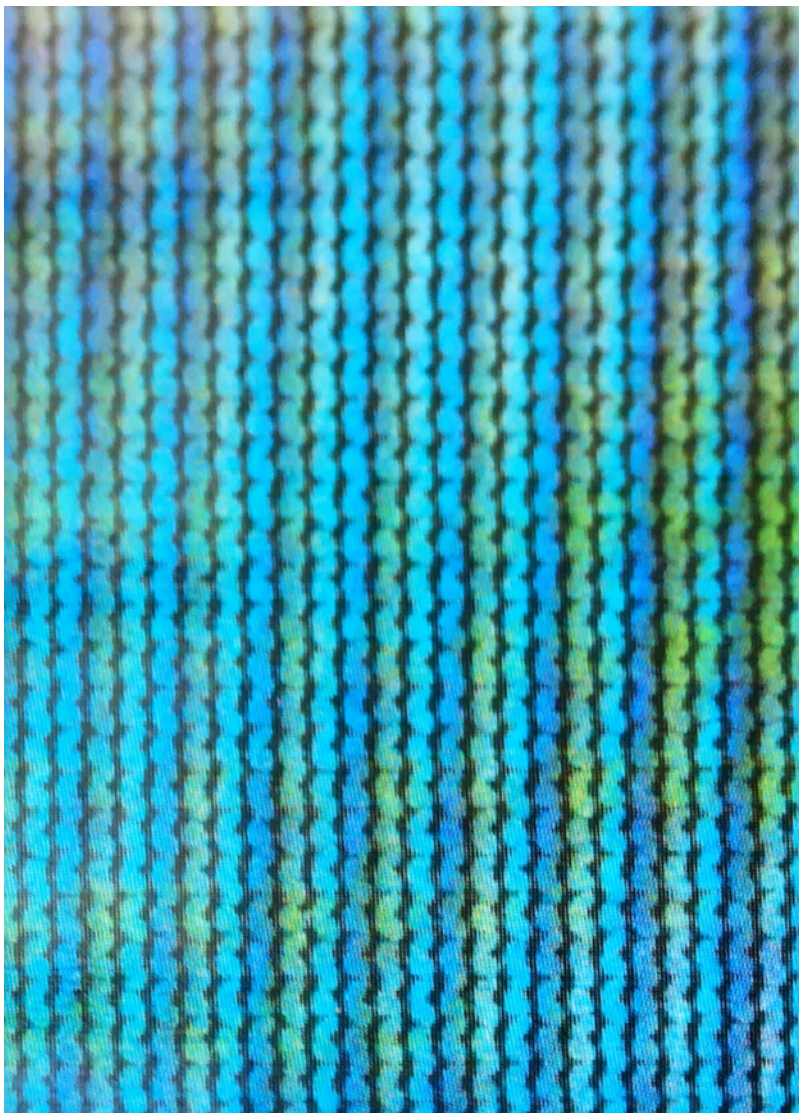
abstração e informalismo depois de 1945:  
de Pedrosa e Greenberg à nova prosa de Haroldo de Campos

**Figura 13**  
**Portada 1ª edición *Galáxias* [1984]**  
**24 x 31 cm.**



Fotografía Jorge Manzi

**Figura 14**  
**Detalle portada *Galáxias***



Fotografía Jorge Manzi

abstração e informalismo depois de 1945:  
de Pedrosa e Greenberg à nova prosa de Haroldo de Campos



---

## Sobre o autor

**Jorge Manzi** (Santiago do Chile, 1984), é doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (2019). Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado sobre a obra de Nuno Ramos e Sergio Chejfec na Universidad de Chile (2020-2023), e atua como professor de literatura na Pontificia Universidad Católica de Chile.

A tese *Abstração e Informalismo depois de 1945: de Pedrosa e Greenberg à nova prosa de Haroldo de Campos*, agora apresentada como livro, é resultado de uma pesquisa de Doutorado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Jorge de Almeida. Graças a uma bolsa do governo chileno (Becas Chile, Becas de Doctorado en el Extranjero), o autor permaneceu quatro anos em São Paulo (2014-2018): período de experiências marcantes, com a apropriação de diferentes tradições artísticas e críticas brasileiras, que serviram de fundamento para a tese. O objetivo principal da tese é o estudo dos sentidos do informalismo nos contextos artísticos brasileiros e norte-americanos do período pós-1945. No entanto, num nível mais profundo, a tese, escrita em espanhol, por pesquisador chileno formado no Brasil, busca servir de plataforma para estudos de literatura comparada desde o Sul, com ênfase no diálogo entre Brasil e a Hispanoamérica.



---

## Informações sobre a presença online da ABRALIC

**Visite nosso site**

[abralic.org.br](http://abralic.org.br)

**Siga-nos no Facebook**

[facebook.com/associacaoabralic](https://facebook.com/associacaoabralic)

**Visite nosso canal no YouTube**

[tiny.cc/ABRALIC](https://tiny.cc/ABRALIC)

**Entre em contato**

[contatoabralic@gmail.com](mailto:contatoabralic@gmail.com)





**Saudações  
comparatistas!**

Os textos deste livro foram compostos em Source Serif, família tipográfica de Frank Grießhammer livremente inspirada nos tipos gravados por Pierre Simon Fournier, na França, no século XVIII. Os títulos foram compostos em Objektiv, família tipográfica de Bruno Mello. O papel do miolo é o Polen Soft 80 g/m<sup>2</sup> & o papel da capa é o Cartão Supremo 300 g/m<sup>2</sup>.

---

“Aqui chegamos ao ponto crucial da tese de Manzi, que é obrigado a cunhar novos conceitos para iluminar de modo produtivo essas novas contradições. É importante frisar que essa guinada teórica não apenas recupera o debate anterior, mas adquire seu sentido pleno a partir de análises minuciosas das obras escolhidas. Assim, os conceitos de “semi-abstração” e “abstração expandida” tornam-se fundamentais para o estudo de uma nova aproximação entre artistas plásticos e escritores, em três projetos de caráter serial: os *Silkscreen Paintings* [1962-64] de Robert Rauschenberg; os primeiros *Bólides* [1963-65] de Hélio Oiticica; e as impactantes *Galáxias* [1963-1976] de Haroldo de Campos. Para além do interesse das próprias análises, Manzi tem aqui um objetivo mais amplo: repensar, do ponto de vista do presente (ou seja, da década inicial do nosso surpreendente novo século), as possibilidades de “uma nova tradição aberta”, capaz talvez de reaproximar abstração e vida cotidiana, em uma nova e necessária chave.”

Jorge de Almeida

*O Prêmio ABRALIC de Teses e Dissertações – “Prêmio Dirce Côrtes Riedel” – tem como objetivo reconhecer o mérito de trabalhos acadêmicos na área dos estudos literários e da Literatura Comparada, sendo outorgado para a melhor dissertação e para a melhor tese defendidas a cada biênio.*