

estudió medicina y más tarde se casó. Pero: «Desde entonces Sonia ha quedado como aplastada. Vive como un espectro» (42).

En esta novela, Baroja demuestra, una vez más, un conocimiento extraordinario de la política rusa. Si consideramos todas las novelas y anécdotas mencionadas en este artículo, nos damos cuenta de lo bien informado que estaba sobre Rasputín, Trotzky, Lenin, Stalin, y sobre las *purgas*, los trabajos forzados y otros incidentes de menor importancia, como el de la cantante Plevitzkaya.

En lo que se refiere a los personajes rusos, Baroja se reserva su opinión en cada caso, y no muestra abierta simpatía por ninguno en particular. Sin embargo, al leer las historias de Ana (*Intermedio sentimental*), de la suegra del doctor Haller (*Las veleidades de la fortuna*), de Kitty (*Laura o la soledad sin remedio*), de Niel Niessen (*Un aviador ruso*) y de Sonia (*Sonia y su administrador*), se da cuenta el lector del respeto que siente Baroja por las víctimas de la revolución.—VERA COLIN (16, Howitt Rd. LONDON N.W.3. England).

(42) *Idem*, p. 401.

Nota: La numeración de las páginas de las *Obras completas* de Baroja, varía ligeramente en algunos volúmenes de la misma edición (Biblioteca Nueva, Madrid). Téngase en cuenta para las referencias del artículo.

UNA OJEADA A LA POESÍA CONCRETA EN HISPANOAMÉRICA, DOS PRECURSORES Y ESCASOS EPIGONOS

El título de este trabajo puede ser discutible, polémico, y tal vez incorrecto en algunos de sus términos. Específicamente, y con vistas a analizarla más en detalle, podemos dividir la formulación inicial en tres partes: 1) la poesía concreta en Hispanoamérica, 2) los precursores, 3) los continuadores.

Como adelantamos desde el comienzo, ésta será sólo una aproximación panorámica a formas de expresión poética que han alcanzado difusión y prestigio de escuela en varias literaturas contemporáneas (sin ir más lejos, y con respecto a Hispanoamérica, la del geográfica y lingüísticamente muy cercano Brasil).

La primera dificultad surge al tratar de decidir los alcances y propiedad del término *poesía concreta*. Junto a él encontraremos toda una serie de nombres como *concretismo*, *espacialismo*, *ideogramas*,

constelaciones, poema gráfico, poema cinético, letrismo, poesía objetiva, poesía cibernética. Pero la denominación de poesía concreta parece ser la más generalizada y amplia, y la que permite ordenar bajo ella a todo un conjunto de diversas manifestaciones y experimentos poéticos surgidos después de la Segunda Guerra Mundial.

Sin embargo, el adoptar este título no significa precisar su contenido. Por el contrario, las diferencias de opinión acerca de qué es poesía concreta se multiplican. Mary Ellen Solt, en la Introducción al volumen *Concrete Poetry: a World View* (1) enumera la distinción que el crítico inglés Mike Weaver hizo de tres tipos de poesía concreta: la visual (u óptica), la fonética (o sonora), y la cinética (o de movimiento en una sucesión visual). Nos dice que esta clasificación ayuda a clarificar el concepto en general, pero frente a casos particulares se torna confusa o ambigua. No obstante, según esta misma crítica, hay ciertos principios en los que coinciden la mayoría de los autores. Los fundamentales serían: a) la necesaria concentración en la materia física con que está hecho el poema o texto; b) la convicción de la ineficacia de las antiguas estructuras sintáctico-gramaticales en relación con los adelantados procesos de pensamiento y comunicación de nuestro tiempo; c) el afirmar al poema como un objeto o realidad en y por sí mismo. «It is a reality in itself and not a poem about something or other», según declara el Manifiesto de Gomringer de 1954.

En el proceso de composición de un poema concreto, el autor utilizará el lenguaje reducido a palabras, a elementos de palabras (letras, sílabas), a fragmentos de letras, o trozos del habla individual. En ocasiones apelará a materiales u objetos no-lingüísticos (por ejemplo fotografías, *collage*), aunque presentados en forma relacionada con el carácter semántico de las palabras.

Además, el poeta se preocupará por establecer los materiales lingüísticos en una nueva relación con el espacio (la página o sus equivalentes) y/o el tiempo (con el abandono de la antigua medida lineal).

Hasta aquí este resumen de las principales ideas acerca de la poesía concreta expuesta en la obra de algunos de los críticos o cultores del género.

(1) Mary Ellen Solt, ed., «Concrete Poetry: a World View» (Bloomington, Indiana University Press, 1968), p. 7. Como obras generales acerca de la poesía concreta véase: Augusto de Campos; Décio Pignatari, Haroldo de Campos: «Teoría da Poesia concreta.» São Paulo, Invenção, 1965; Garnier, Pierre: «Spatialisme et poésie concrète». París, Gallimard, 1968; Bory, Jean-François: «Once again» Translated by Lee Hildreth. Nueva York, New Directions, 1968; Wildman, Eugene, ed. «The Chicago Review. Anthology of Concretism». Chicago, The Swallow Press, Inc., 1967.

En cuanto a la historia de la poesía concreta, su nacimiento como forma reconocida mundialmente se fija en la época de la aparición de las obras de Eugen Gomringer, y las del grupo *Noigandres* en Brasil, o sea alrededor de 1952-53.

Eugen Gomringer nació en Bolivia, en 1925, pero el centro de su formación y trabajos es desde un comienzo Suiza. En Berna y Zurich se familiariza con las obras de pintores concretos. También influyen sus lecturas del poeta prusiano Arno Holz, y de Mallarmé. Sin embargo, hasta 1950 se mantiene dentro de las líneas de la poesía tradicional, y redacta usando la forma métrica más estricta: el soneto. Por esa época se une con dos artistas gráficos en la empresa de publicar una revista (*Spirale*) que abarcaría temas de poesía, artes plásticas, arquitectura y diseño industrial. En 1952 escribe «avenidas», su primer poema concreto al que denomina *constelación* (nombre que proviene de *Un coup de dés* de Mallarmé). Significativamente, lo escribe en español, su lengua materna, y concede a este hecho suma importancia. Para él es la prueba de que la poesía concreta demanda adentrarse en lo que constituye las bases de la existencia, del lenguaje, y de la expresión.

En 1953, Gomringer publica su primer volumen de *Constelaciones*, y al año siguiente el primer manifiesto, *De la línea a la constelación*. En este último explica que la constelación es la forma más simple de configuración poética, que tiene como unidad básica a la palabra, y que abarca una serie de palabras dibujadas juntas, para formar un grupo. En éste y otros escritos encarece la concentración y simplificación, el deseo de dar a la poesía una función orgánica en la sociedad, de considerar el poema como una realidad en sí mismo, de alcanzar el ideal de una poesía universal y a través de ella lograr mayor flexibilidad y libertad de comunicación. (Dice, por ejemplo, que los poemas deben ser de comprensión tan rápida y directa como las señales de tráfico). Gomringer logra muestras depuradas del uso del espacio gráfico como elemento de estructura; por ejemplo, en su poema «Silencio»:

silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio

y también de lo que él llama «inversión», o sea alterar, a veces en una sola palabra, el procedimiento habitual de lectura de izquierda a derecha para permitir una lectura en cualquier dirección. Considera

que la inversión es su aporte más significativo a la poesía concreta. Junto con ella, también introduce un elemento de juego que radica en las distintas opciones que se brindan al lector para cumplir la lectura del texto.

Contemporáneas, y paralelas en importancia a la obra de Gomringer son las actividades del grupo *Noigandres* en San Pablo, Brasil. En 1952 los poetas Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Decio Pignatari se reúnen en un grupo bajo el título de *Noigandres*, palabra tomada de uno de los *Cantos* de Ezra Pound.

En 1965 publican *Teoría da Poesía concreta*, en donde aparecen los textos críticos y manifiestos del movimiento, junto con la reproducción de varios de sus poemas. Como formulación teórica, interesa especialmente el «Plan piloto de poesía concreta» de 1958, que es una síntesis ordenada de ideas y principios, junto con la enumeración de los autores o escuelas que de alguna manera han influido en el movimiento. Si nos detenemos a considerar esas menciones, aparece en primer término el nombre de Mallarmé. Con pocas excepciones como la del italiano Carlo Belloli, quien sostiene que el poema visual es un producto exclusivamente contemporáneo, casi todos los poetas concretos aceptan antecedentes y precursores, a veces tan remotos como el de los poemas en forma de objetos de Simias de Rodas, pasando por los más cercanos de Rabelais, Víctor Hugo o Lewis Carroll. Pero estos eran, si se quiere, juegos gráficos o geométricos sin compromiso con la estructura esencial del poema. Con *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de 1897, Mallarmé introduce por primera vez en la poesía occidental la problemática del espacio considerado como factor determinante. Encarece el valor de los blancos y de la página como unidad en sí, la cuidadosa selección y ordenamiento de los signos tipográficos, la visión simultánea y cinética. La abundante bibliografía acerca de esta obra clave en la literatura moderna nos exime de mayores comentarios (2). Lo que importa aquí es el reconocimiento explícito por parte de los poetas concretos de la influencia de Mallarmé en sus trabajos.

(2) Sobre el tratamiento del tema del espacio en literatura véase Matoré, Georges: «L'espace humain: L'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains». París, La colombe, Éditions du Vieux Colombier, 1962; Blanchot, Maurice: «L'espace littéraire» Cher, France: Éditions Gallimard, 1968; Genette Gérard: «La littérature et l'espace», «Figures II, Essais». París, Éditions du Seuil, 1969. Sobre «Un coup de dés», Mallarmé, Stéphane: «Oeuvres complètes». París, Gallimard, 1945. Especialmente el prefacio (pp. 455-56), y las notas (pp. 1.581-82) al poema. También la interpretación sutil e integradora que hace Octavio Paz en «Los signos de rotación», «El arco y la lira», 2.ª edición. México, Fondo de Cultura Económica, 1967, pp. 253-84.

También es importante en esta lista de antecedentes la mención de las escuelas de vanguardia, en especial el Futurismo y Dadá (3).

En los años que preceden a la primera guerra mundial, Filippo Tommaso Marinetti es el líder de todos los cambios y rebeldías. A través de sus obras de creación, pero mucho más con sus manifiestos (en especial el primero de 1909, y el más importante, *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, en 1912) propone e ilustra novedades y cambios que serán adoptados o continuados por los artistas de vanguardia. Aquí ya se proclama la destrucción de la sintaxis (disponer de los sustantivos al azar, abolir el adjetivo, el adverbio y la puntuación, emplear signos matemáticos y musicales, ordenar las imágenes en un máximo desorden), se impone reemplazar la psicología del hombre por la «obsesión lírica de la materia», se exaltan las palabras en libertad, la «imaginación sin hilos», la revolución tipográfica y la ortografía expresiva. Dice, por ejemplo: «Un espace blanc, plus ou moins long, indiquera au lecteur les repos ou les sommeils plus ou moins longs de l'intuition. Les lettres majuscules indiqueront au lecteur les substantifs qui synthétisent une analogie dominatrice» (4).

Apollinaire (5), el teorizador del cubismo, es otro de los precursores aludidos en el «Plan piloto». Se transcribe aquí su afirmación de que nuestra inteligencia debe habituarse a comprender sintético-ideográficamente en lugar de analítico-discursivamente, y por supuesto se mencionan sus *Caligramas*. Leyendo éstos, creemos que los que ofrecen mayores analogías con textos de poesía concreta son «Il pleut», «Aussi bien que les cigales», «Du coton dans les oreilles», y principalmente el que figura en *Poèmes retrouvés*, «A Linda».

Otros dos nombres importantes que aparecen en el «Plan piloto» son los de Fenollosa y Pound.

(3) Para este tema consúltense: Torre, Guillermo de: «Historia de las literaturas de vanguardia». Madrid, Ediciones Guadarrama, 1965; Taylor, Joshua C.: «Futurism». Nueva York, The Museum of Modern Art, 1961; Marinetti, F. T.: «Les mots en liberté futuristes». Milán, Edizioni Futuriste di «Poesía», 1919; Marinetti. «Selected Writings». Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1972.

(4) F. T. Marinetti: «Les mots en liberté futuristes» (Milán, Edizioni Futuriste di «Poesía», 1919), p. 32.

(5) Textos pertinentes: Apollinaire: «Oeuvres poétiques». Texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin. Preface d'André Billy. Paris, Librairie Gallimard, 1956; Apollinaire Guillaume: «Les peintres cubistes: Méditations esthétiques». Genève: Pierre Cailler, Éditeur, 1950; Apollinaire, Guillaume: «Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre» (1913-1916). Préface de Michel Butor. Paris, Gallimard, 1966; Yurkievich, Saúl: «Modernidad de Apollinaire». Buenos Aires, Losada, 1968; Torre, Guillermo de: «Apollinaire y las teorías del cubismo». Barcelona: EDHASA, 1967.

Ernest Fenollosa escribió antes de 1908, año de su muerte, un ensayo que fue publicado con introducción y notas de Ezra Pound en 1918, bajo el título de *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (6). Ambos, el texto de Fenollosa y la introducción y notas de Pound, clarifican las cualidades de lengua aislante del chino, lo que, como una de sus ventajas, permite apreciar simultáneamente el dibujo en el espacio y la sucesión en el tiempo [«It speaks at once with the vividness of painting, and with the mobility of sounds» (7)].

Los poetas de *Noigandres* también valoran a Pound como autor de los *Cantos*, y por adherir al método de composición basado en la yuxtaposición directa de elementos.

Entre los precursores de la poesía concreta en lengua inglesa figuran, junto con Pound, Joyce y E. E. Cummings. En las otras artes, los poetas brasileños se refieren especialmente al músico Anton Webern, al pintor Mondrian y al cineasta Eisenstein con su trabajo sobre «El principio cinematográfico y el ideograma» (8).

Como vemos, los poetas de *Noigandres* alcanzaron muy rápido una conciencia teórica precisa que les sirvió doblemente, para afirmarse en los principios de su agrupación y para ilustrarlos con obras que se multiplican y difunden. Sin embargo, esta difusión de la obra de los concretos brasileños que alcanza a Europa y Estados Unidos casi inmediatamente parece detenerse en lo que está más cerca geográfica y lingüísticamente: los países de Hispanoamérica.

Revisando las antologías de poesía concreta hasta el año 1968, solamente hallamos la mención de dos poetas concretos, uno en Argentina y otro en Méjico. Esto resulta extraño y curioso, en especial si se recuerda que, muy temprano en el siglo, dos autores hispanoamericanos escribieron obras que pueden considerarse como precursoras o anticipos de poesía concreta.

En 1913, Vicente Huidobro publica en Santiago de Chile *Canciones en la noche*. En la segunda parte de este volumen, titulada *Japoneñas de estío*, figuran cuatro poemas (9) que sorprenden de inmediato por la forma o disposición tipográfica en que están escritos. El primero, «Triángulo armónico», presenta en efecto un ordenamiento

(6) Ernest Fenollosa: «The Chinese Written Character as a Medium for Poetry». With Offset of the Calcutta Edition of «Pivot». (n. p., n. d.).

(7) Fenollosa, p. 59.

(8) Sergei Eisenstein: «The Cinematographic Principle and the Ideogram», «Film Form: Essays in Film Theory». Edited and translated by Jay Leyda (Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 1949).

(9) Vicente Huidobro: «Obras completas». Prólogo de Braulio Arenas. Tomo I (Santiago de Chile: «Zig-Zag», 1963), pp. 158-61.

de las líneas del verso con el que se dibujan dos triángulos que se encuentran por las bases para formar un rombo. El tema es oriental a la manera modernista, con un estilo ligero y elegante. El poema siguiente, «Fresco nipón», presenta las mismas características, con la diferencia gráfica de que ahora los dos triángulos están unidos por un vértice.

Es curioso anotar que en el volumen *Teoría da Poesía concreta* Augusto de Campos y sus colaboradores transcriben dos estrofas del poema «Vision and Prayer», de Dylan Thomas, las que muestran la misma forma gráfica de las poesías de Huidobro.

La tercera poesía del escritor chileno se titula «Nipona» y sigue las líneas de las anteriores, con la diferencia de que aquí los dos triángulos (con las bases enfrentadas) están separados por ocho versos que forman un rectángulo que une las dos figuras anteriores.

Finalmente, el cuarto poema, «La capilla aldeana», es el más representativo en su figura dado que ésta se conforma con el diseño común de una iglesia con techo a dos aguas y la cruz que remata el edificio. Es difícil decidir si en estas formas novedosas de composición obraron influencias o si fueron una creación personal del autor sobre la base de ciertas reminiscencias pictóricas o geométricas. Como sabemos, el decidir acerca de la originalidad y prioridad de muchas de las obras del poeta chileno ha provocado algunas de las más largas y apasionadas polémicas en la historia de la crítica de vanguardia. Con relación a *Japoneñas de estío*, Braulio Arenas, en el prólogo a la edición de las *Obras completas* de Huidobro, insiste en la estructura «insólitamente nueva» que presentan. Saúl Yurkievich supone una relación con «las estampas y caligrafías japonesas que el orientalismo de los modernistas puso de moda» (10).

Pensamos que estas opiniones son válidas, como también aquellas que mencionan el antecedente de Mallarmé. Tal vez las ideas que pueden haber obrado con más fuerza sobre la imaginación de Huidobro son las que Marinetti estaba proclamando y poniendo en práctica por esos años. En especial pensamos en sus principios de revolución tipográfica, ortografía expresiva, onomatopeyas, sensibilidad numérica y «verbalización» abstracta, ejemplificados en obras como *Zang-Tumb-Tumb* de 1912. Aunque Huidobro, en algunos de sus manifiestos, como «Futurismo y maquinismo», niega que Marinetti y su escuela hayan aportado materiales nuevos al arte de vanguardia, estas declaraciones enfáticas estaban a veces más en la línea de una apasionada polémica (y en el caso de Huidobro de un obsesivo

(10) Saúl Yurkievich: «Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz» (Barcelona, Barral Editores, 1971), p. 62.

afán de prioridad), que en la de un balance justo de recíprocos préstamos e influencias.

A fines de 1916 Huidobro llega a París e inmediatamente traba amistad con los artistas cubistas agrupados alrededor de las grandes figuras de Picasso y Apollinaire.

Entre 1917-1918 publica tres poemarios en francés: *Horizon carré*, *Tour Eiffel* y *Hallali. Poème de guerre* y dos en español: *Ecuatorial* y *Poemas árticos*. En ellos el poeta chileno demuestra un dominio avanzado del uso del espacio y de la página como elementos de composición en la mejor línea de Mallarmé, y también ofrece ideogramas, contemporáneos a los *Caligramas* de Apollinaire. En 1931 se publica en Madrid *Altazor*, el poema mayor de Huidobro, quien explica que lo empezó a escribir en 1919. En relación con el tema que nos ocupa queremos referirnos aquí a dos recursos de composición que aparecen claramente en este poema. Uno es el de las repeticiones en la manera en que alguna vez calificamos como el equivalente lírico de la fragmentación plástica de la realidad practicada por los pintores cubistas. Por ejemplo, en los versos:

Aquí yace Matías en su corazón dos escualos se battan
Aquí yace Marcelo mar y cielo en el mismo violoncelo
Aquí yace Susana cansada de pelear contra el olvido
Aquí yace Teresa ésa es la tierra que araron sus ojos
[hoy ocupada por su cuerpo
Aquí yace Angélica anclada en el puerto de sus brazos
Aquí yace Rosario río de rosas hasta el infinito
Aquí yace Clarisa clara risa enclaustrada en la luz (11)

.....

O la conocida y extensísima enumeración con variaciones de la imagen del molino (12).

También la composición final de los *Ultimos poemas*, titulada «La muerte que alguien espera» (13), ofrece esta misma estructura.

La muerte que alguien espera
La muerte que alguien aleja
La muerte que va por el camino
La muerte que viene taciturna
La muerte que enciende las bujías
La muerte que se sienta en la montaña
La muerte que abre la ventana
La muerte que apaga los faroles

.....

(11) Huidobro, p. 401.

(12) Huidobro, pp. 408-12.

(13) Huidobro, p. 610.

Si ahora volvemos a las antologías de poesía concreta, descubriremos en ellas poemas como el del checoslovaco Ladislav Novak titulado, en la traducción, «La piedra filosofal», y que, en el uso de la repetición semántica como estructura gráfico-espacial ofrece notable semejanza con los de Huidobro.

*Busco una piedra grande y negra
Busco una piedra de fuego
Busco una piedra verde de profeta
Busco una piedra sin palabras de buceador
Busco una piedra fatal de matador
Busco una piedra de la esfinge de Orestes
Busco una piedra colosal de fragua
Busco una piedra de Gabriel tonante (14).*

.....

(Hacemos notar que en la versión de este poema en su idioma original el efecto de repetición gráfico-semántica es todavía mayor dado que todas las líneas empiezan y terminan con la misma palabra: hledám--kámen.)

El otro momento de *Altazor* que interesa por la audacia de su redacción es el Canto VII. Aquí encontramos la desintegración de la palabra en lo que bien puede asimilarse con la onomatopeya futurista, o con la jitanjáfora lúdrica. Pero también puede verse como un anticipo de algunas formas de poesía concreta fonética.

Por último, y con la necesaria reserva para no arriesgar conclusiones precipitadas, nos gustaría sugerir una comparación entre un poema de Huidobro como «Canción de Marcelo Cielomar» (15) y algunas de las composiciones de los poetas concretos, por ejemplo la primera de Gomringer, «avenidas». Especialmente si se extractan las primeras líneas del poema chileno:

*Mar cielo
Mar y cielo
Cielo y mar
El mar y el cielo
El cielo y el mar
El mar y su cielo
El cielo y su mar
El cielo y su madre
El mar y la madre
El mar y su padre
Mar y cielo y luna*

.....

(14) Solt, p. 141.

(15) Huidobro, pp. 470-71.

Creemos que esto condice muy de cerca con los principios de concentración y simplificación propugnados por Gomringer como básicos en sus constelaciones.

Como dato adicional en este estudio de las relaciones de la obra de Vicente Huidobro con la poesía concreta, digamos que en 1957 Haroldo de Campos publicó en el suplemento dominical de *Jornal do Brasil*, en Río de Janeiro, una traducción y comentario de «Vicente Huidobro: Fragmento de *Altazor*». No conocemos el texto de este trabajo, pero su existencia demuestra que uno de los más importantes poetas concretos brasileños se ocupó de la obra del chileno, y tal vez encontró en ella inquietudes caras al nuevo movimiento.

En el otro extremo geográfico de Hispanoamérica, el mexicano José Juan Tablada va a escribir obras que también pueden calificarlo como precursor de ciertas técnicas de la poesía concreta.

Tablada se inicia dentro de la segunda generación modernista con obras como *El florilegio*. En 1900 viaja a Japón, experiencia que va a obrar poderosamente sobre su sensibilidad artística. En 1919 Tablada publica su primer libro de *haikú*, el «poema sintético» japonés. Si bien estas obras son muy importantes en la evolución personal del poeta hacia el arte de vanguardia, y ofrecen características notables como las de una trasposición verbal del ideograma, con una reducción esencial y sintética, y en ella la posibilidad abierta para el lector de completar el poema, consideramos antecedente más directo de la poesía concreta al libro que al año siguiente publica en Caracas, *Li-Po y otros poemas* (16). En la página inicial figura un epígrafe de Mallarmé, que aconseja en el primer verso: «Imiter le Chinois au coeur limpide et fin».

Li-Po fue uno de los mayores poetas chinos del siglo VIII, quien, junto a su valiosa producción lírica ofrece las anécdotas de una vida extravagante y disipada (17). En sus versos ideográficos Tablada alude a algunos de estos episodios: «Su loca juventud», el «poeta ebrio de vino», los «rostros de mujeres», como así también a la presencia de los pájaros, a quienes, según la leyenda, Li-Po consagró muchos cuidados. Al mismo tiempo que narra semánticamente, con las mismas palabras Tablada dibuja las diversas figuras aludidas: una taza, un bosque de bambúes, un sapo, un pájaro, un palanquín, un ideograma chino, el contorno de la luna marcado por un espacio en blanco en medio de las líneas de escritura, o por líneas de escritura en sí. Suponemos que Tablada conocía los *Caligramas* de Apollinaire, y

(16) En José Juan Tablada: «Obras I. Poesía (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971). pp. 391-418.

(17) Véase Waley, Arthur: «The Poetry and Career of Li Po. 701-762 A. D.» Londres, George Allen and Unwin Ltd., 1950.

también es posible que hubiera leído los trabajos de Fenollosa y Pound. De cualquier manera *Li-Po* se ordena en esta línea.

Pero más importantes que *Li-Po* son los *Otros Poemas Ideográficos* que completan el volumen. En la primera página el poeta los enumera, con la fecha de su redacción: 1915, «Madrigales Ideográficos»; 1917, «Impresión de Adolescencia»; 1918, «Impresión de La Habana», y 1919, «Nocturno Alterno», «Vagues», «Oiseau», «Polifonía Crepuscular», «Luciérnagas», «Ruidos y Perfumes (en un jardín)», «Huella», «Día Nublado», «A un Lémur (soneto sin ripios)», «La calle donde vivo», «Espejo».

Aquí encontramos el poema ideográfico que dibuja el objeto, el que se basa sobre juegos tipográficos y de organización de la página, el que emplea toda clase de onomatopeyas, o el que utiliza el diseño real de los objetos. Consideramos especialmente importantes a «Luciérnagas», en el que las palabras se organizan en la página de una manera libre y de armonía abierta, a «Día nublado», que debe leerse a través de un espejo porque está escrito en forma invertida, y al titulado «A un Lémur (soneto sin ripios)», en el que la frase: «Gozaba yo a Bogotá te miré y me fui» está separada en sus catorce sílabas que se ordenan en forma vertical para obtener las catorce líneas del soneto. Aquí también, como en el caso de Huidobro, sugeriríamos la comparación de esta composición de Tablada con la de Ladislav Novák «Magia de una noche de verano», en la que este autor ordena las palabras en cuatro columnas que se agrupan en dos series de cuatro líneas, y dos series de tres. Por supuesto que en Novák hay toda una elaborada organización de las palabras que se repiten y se ubican para permitir lecturas diversas, lo que no existe en Tablada. Pero creemos que, como antecedente, esta obra del mexicano es digna de tomarse en cuenta.

Si de estas primeras décadas del siglo con la aparición de posibles antecedentes de poesía concreta vamos al año 1968, comprobamos que, en el plano mundial, este movimiento ha cumplido ya un trayecto prolongado, posee todo un cuerpo de escritos teóricos y una abundante colección de obras. Pero la búsqueda en sus antologías de nombres hispanoamericanos resulta casi infructuosa. Sólo hallamos la mención de Edgardo Antonio Vigo, en Argentina, y de Mathias Goeritz, en México.

Vigo, que nació en 1928, es conocido como pintor y excelente grabador (18). En sus poemas «mecánicos» introduce elementos ciné-

(18) Véase Vigo, Edgardo A.: «Vigo». La Plata, «Diagonal Cero», 1967, y «Xilografías». Buenos Aires: Galería Siglo XX, 1966.

ticos y humorísticos, y también, según explica un crítico: «by the holes he makes in his texts allows an interplay to develop between the words or signs, superimposing several structural realities» (19).

Mathias Goeritz nació en Alemania en 1915, residió en Marruecos y España entre 1941-49 y luego se radicó en México. Es un pintor y arquitecto y ha construido «poemas escultóricos» y escrito poemas gráficos.

El otro nombre que aparece en las antologías de poesía concreta, aunque en la sección dedicada a España, es el del argentino Julio Campal. Este ha cumplido en la Península una importante labor de difusión de las nuevas doctrinas poéticas, y allí se le concede el liderazgo del movimiento inicial de poesía concreta (20).

A quien se ha omitido mencionar en estas compilaciones es a Octavio Paz, quien entre 1967-68 publica tres obras fundamentales dentro de su evolución poética, y para la avanzada de la lírica hispanoamericana. Nos referimos a *Blanco*, los *Discos visuales* y los *Topoemas*. La magnitud de las mismas en relación con los límites de este trabajo nos obliga a remitirnos a los numerosos y excelentes escritos acerca de ellas (21), y sólo fijar aquí con la mayor síntesis las relaciones que presentan con la poesía concreta. Así diremos que *Blanco* ofrece la ilustración lúcida de las ideas de Mallarmé acerca del valor del espacio como elemento constitutivo del poema, los *Discos visuales* pueden agruparse sin dificultad dentro de la poesía cinética, y los *Topoemas*, según el mismo autor lo declara desde el título, en el campo de la poesía espacial (visual). Creemos que estos últimos pueden calificarse sin duda como poemas concretos.

Hasta aquí esta ojeada a la poesía concreta en Hispanoamérica, la que, como declaramos al comienzo, puede ser discutible en algunas de sus apreciaciones y, sin lugar a dudas, incompleta. En especial, en el comentario acerca de los poetas concretos de los últimos años somos conscientes de dos limitaciones evidentes: la de habernos detenido en 1968 y la de basar nuestros comentarios exclusivamente sobre el material compilado en libros (omitiendo la consulta de revistas y periódicos, y la investigación directa y al día en las ciudades

(19) Jean-François Bory: «Once again» (Nueva York, New Directions, 1968), p. 10.

(20) Solt, p. 42, y Julio E. Miranda: «Poesía concreta española: jalones de una aventura», «Cuadernos Hispanoamericanos», núm. 273 (Marzo, 1973), pp. 512-33.

(21) Para una aproximación crítica a la obra de Paz, resulta útil consultar el núm. 74 de la «Revista Iberoamericana» (enero-marzo de 1971) a él dedicado. Para nuestro tema, especialmente los artículos de Guillermo Sucre, Jean Franco, Ruth Needleman, Graciela Palau de Nemes, Rachel Phillips, y la «Bibliografía de y sobre Octavio Paz», compilada por Alfredo A. Roggiano. Sobre los «Topoemas», véase «La topoética de Octavio Paz» en Yurkievich, páginas 231-36.

hispanoamericanas acerca de exposiciones, agrupaciones o ensayos de poesía concreta).

Por supuesto que tal búsqueda estuvo fuera de nuestras posibilidades.

De realizarla, seguramente aparecerían muchos más nombres, ya sean los de aquellos que por distintas razones no pudieron difundir sus obras fuera del plano local y hacerlas conocer a los autores de las antologías existentes, o los de quienes escribieron poesía concreta después de 1968 (22).

Cerramos así este estudio, con la esperanza de que en un próximo futuro el mismo pueda ser completado, y tal vez rectificado, por trabajos propios o ajenos (23).—MIREYA CAMURATI (*State University of New York at Buffalo, USA*).

[22] En cuanto a las posibles relaciones con la poesía concreta, es interesante analizar los «Artefactos» de Nicanor Parra (Santiago de Chile, Ediciones Nueva Universidad, 1972). Véase Marlene Gottlieb: «Del antipoema al artefacto al... La trayectoria poética de Nicanor Parra», «Hispanamérica», II, núm. 6 (abril, 1974), pp. 21-38; Karen S. Van Hooft: «The «Artefactos» of Nicanor Parra: The Explosion of the Antipoem», «The Bilingual Review. La Revista Bilingüe», I, núm. 1 (enero-abril, 1974), pp. 67-80.

[23] Hemos recibido una copia del catálogo de la Exposición «Poesía Experimental» realizada en el Instituto Alemán, Colegio de Arquitectos, en Barcelona (diciembre de 1973). La lista de participantes suma 188 nombres, de los cuales solamente seis son hispanoamericanos. Estos son: Cayo, Edgardo Antonio Vigo y Horacio Zabala, de Argentina; Guillermo Deisler, de Chile; Francisco Garzón Céspedes, de Cuba, y Clemente Padín, de Uruguay.

«TIEMPO DE SILENCIO», NOVELA MOROSA

Desde el primer momento de su aparición la crítica, unánimemente, reconoció el impacto innovador de *Tiempo de silencio* (1) dentro del ambiente moribundo y monocorde de la novela social de la década del cincuenta: el ensayo enfático de nuevas formas estructurales (nuevas para la novela española de la época) y el uso y abuso de un lenguaje rebotante de energía demoledora atrajeron la atención y, a veces, el interés de la minoría entendida.

Como cualquier lector puede ver, lo que caracteriza a *Tiempo de silencio* es la casi carencia de argumento. Está esta novela muy lejos del realismo social, cuyos autores, de una manera costumbrista, buscan un material idóneo a su ideología que luego hilvanan en una narración que nos atrae primordialmente por la historia y no por el estudio del personaje. Esta debilidad argumental de la novela de Mar-

(1) Martín-Santos, Luis: *Tiempo de silencio*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1969. Todas las citas a continuación se refieren a esta edición.