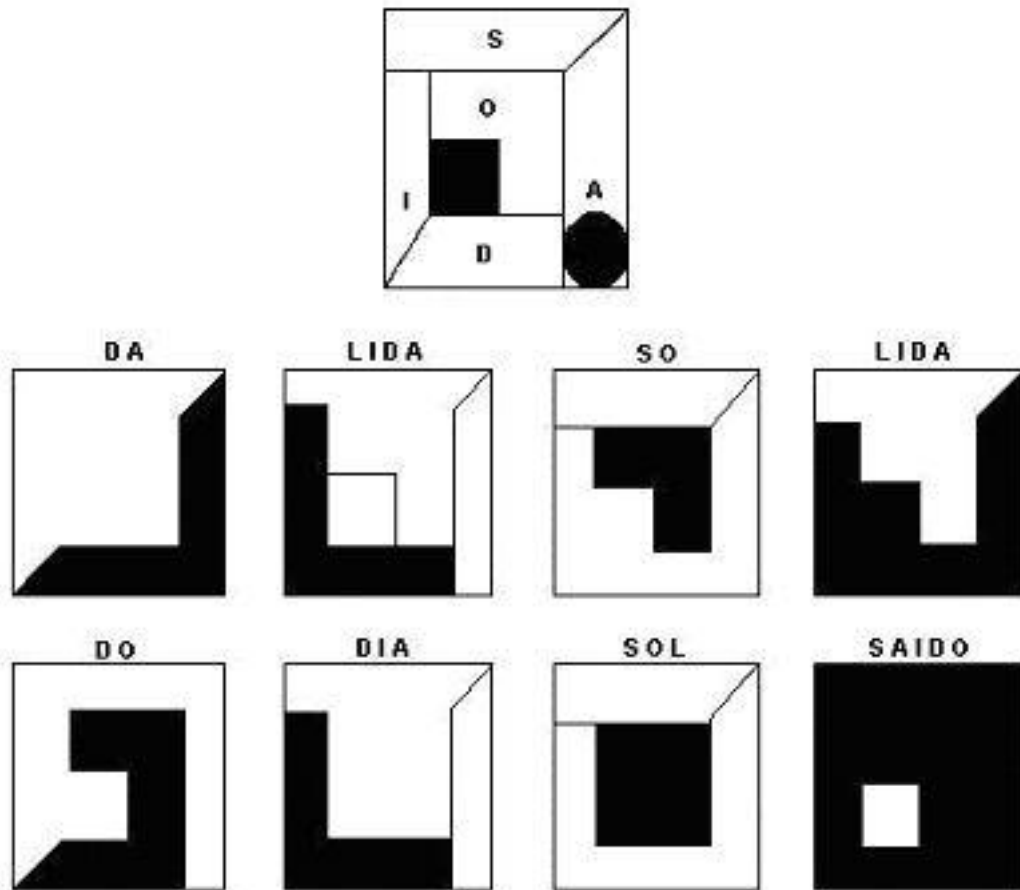


# Poemas/Proceso: 40 años

por Clemente Padín



El *Poema/Proceso* es el fruto de un largo desarrollo poético - formal que surge con la tendencia matemático-espacial de la *Poesía Concreta* representada por el poeta cuiabano-carioca Wladimir Dias-Pino en las históricas exposiciones de San Pablo y Río de Janeiro de 1956 y comienzos de 1957, continúa con el *Poema Semiótico* de 1964 para eclosionar con su lanzamiento público en Río de Janeiro y Natal en Diciembre de 1967. En aquellas exposiciones se percibe la concurrencia de tres tendencias que, más tarde, darían lugar a distintos movimientos poéticos. Así la corriente principal, el grupo Noigrandes de San Pablo, integrada por los hermanos Haroldo y Augusto de Campos y Decio Pignatari a los cuales se sumarán Pedro Xisto, José Lino Grünewald, Edgard Braga, Ronaldo Azeredo y otros, formarían la tendencia estructural de la poesía concreta, difundida a través de la revista del grupo, *Invenção*. El principal aporte informacional de esta tendencia es la descalificación del verso en tanto soporte exclusivo de la poesía para centrarse en la palabra y valorar el "espacio gráfico como agente estructural" promoviendo la expresión "directa-analógica y no lógica-discursiva" (Plan Piloto, 1958).

Otra tendencia, el *Neo Concretismo*, pone el énfasis en lo metafísico y fue propulsada por Ferreira Gullar, quien intenta la creación de una sintaxis visual -antes que la destrucción del verso- revelando el espacio que rodea a las palabras puesto que, aún siendo silencio, funciona "como un espacio simbólico de ampliación de lo significado (...)" el espacio vivencial de la palabra se suma al espacio existencial" (Alvaro de Sá, 1977). En palabras de Ferreira Gullar: " (...) el poema deja de fluir como una frase para concretarse en el espacio de la página, según las fuerzas del Campo Visual y conforme a las leyes descubiertas por la Psicología de la Gestalt" (1959). Por último, la tercer tendencia fue la llamada "matemática espacial" de acuerdo a los poemas de Wladimir Dias-Pino que darían lugar, en 1967, al *Poema/Proceso*.

Casi al mismo tiempo que la presentación en Río y Natal, el *Poema/Proceso* se va expandiendo en Minas Gerais y otros estados brasileños en los cuales se diversifica y desarrolla notablemente. Así, en el frente de Río de Janeiro con Dias-Pino a la cabeza se aglutinan Alvaro de Sá, Neide Dias de Sá, Anselmo Santos, George Smith, Moacyr Cirne entre otros; en Natal se suman Anchieta Fernandes, Dailor Varela, Falves Silva, Nei Leandro de Castro y algunos más; en Minas Gerais actúan Joaquim Branco, P.J. Ribeiro, Aquiles Branco, Ronaldo Werneck y Sebastião Carvalho y, en otros estados hay que citar a José Arimathea, José Nêumanne Pinto, Marcus Vinicius de Andrade, José Claudio, Ivan Mauricio y muchos más. En los momentos de auge, entre 1967 y 1969, del movimiento participaron aproximadamente unos 80 poetas en todo el Brasil lo que da una medida de la extensión y profundidad del movimiento.

El movimiento poético nace no sólo como respuesta cultural o artística-literaria sino como protesta generalizada ante la difícil situación política-social en la que vivían los brasileños bajo el imperio de la dictadura militar desde 1964. Fue también un movimiento "(anti) literario" —como gustan llamarle- propio de la década de los 60s.: contestatario, utópico y libertario, de punta contra el sistema económico para el cual el lucro y la ganancia eran las únicas realidades y para el cual los derechos humanos no eran más que palabras.

Las primeras manifestaciones del *Poema/Proceso* son la aparición del nro. 1 de la revista **Ponto** y el manifiesto **Proposição** de Wladimir Dias-Pino (editado en 1971). También de ese año es la aparición del libro **12 x 9**, de Alvaro de Sá. Luego, a comienzos de 1968, tienen lugar las acciones más importantes del movimiento, sobre todo, el **rasga-rasga**, el rompimiento de libros de poetas discursivos en las escalinatas del Teatro Municipal de Río de Janeiro. A partir de allí, el movimiento se difundió rápidamente en todo el Brasil logrando el apoyo y participación de decenas de poetas en todo el país para cerrar sus actividades al cabo de 5 años, en 1972, con la publicación del manifiesto **Parada Opção Tática**.

El *Poema/Proceso* implica un rompimiento radical con la *poesía concreta* de la cual deriva. Sus aportes teóricos y la idea de que el poema no se "escribe" solamente con palabras sino con signos de cualquier lenguaje provoca una extensión del concepto "literatura" (definido, hasta ese momento, por el uso determinante del lenguaje verbal) y deriva en una concepción no tan limitante de la literatura ahora basada en la Semiótica, es decir, una literatura que admita la expresión de sus contenidos a través de otros lenguajes, con o sin la exclusión de palabras.

Uno de los aportes fundamentales del *P/P* es la separación radical entre "poesía", de naturaleza abstracta y subjetiva y "poema", de naturaleza material y objetiva: "No hay

*Poesía/Proceso*. Lo que hay es Poema/Proceso porque lo que es producto es el poema. Quien encierra el proceso es el poema". Si para la *poesía concreta* el verso se descalifica como soporte poético, para el *Poema/Proceso* es la palabra (la poesía tipográfica) la que impide la visualización del proyecto o la expresión del material usado, limitando seriamente la comunicación. De tal manera se responde a la insatisfacción ante la poesía clásica brasileña y, en particular, los aportes de los poetas semióticos paulistas. Los poemas de Wladimir Dias-Pino que ambientan el nacimiento del *Poema Semiótico* y, tarde, el surgimiento del *Poema/Proceso*, expuestos en la primeras exposiciones de la *Poesía Concreta* en 1956, son **A Ave** y **SOLIDA**.

"**A Ave** (1956) es un libro-poema en el sentido de que el poema sólo existe gracias a la existencia del libro, las páginas, las hojas, etc., son partes integrantes e intransferibles del poema: es imposible, según esta tendencia, transponer el poema a otros lenguajes o a otros soportes, sin que pierda mucho de su sentido. El poema se constituye y se lee en tanto se manipula: la textura del papel, su grosor y tamaño, su transparencia y color, el número y forma de las páginas, las perforaciones, las líneas que pueden orientar la lectura, etc., son elementos primordiales, custodios del significado que el "lector" debe descubrir o, mejor dicho, recrear a partir de su repertorio de conocimientos y vivencias. La información poética está íntimamente ligada a las propiedades físicas del libro y ello hace que éste sea su exclusivo canal o soporte.



Veamos una de las primeras versiones poemáticas de **A Ave** (1954), base del libro homónimo de Dias-Pino, editado en 1956:

cor  
 cor cor  
 cor cor cor  
 cor asa  
 asa  
 asa cor  
 asa cor cor  
 asa cor cor cor  
 cor ave

ave  
 ave ave  
 ave ave ave  
 ave voo  
 voo  
 voo ave  
 voo ave ave  
 voo vae vae vae  
 ave vae

vae

El espacio no significa por sí mismo ni regula la sintaxis del poema como en las otras tendencias de la poesía concreta sino que organiza el proceso de la numeración en código romano clásico. Así, **cor** corresponde a I (1), **asa** a V (5), **ave** a X (10), **voo** a C (50) y **vae** a M (100). El propio poema conlleva la expresión semántica de las palabras utilizadas y el proceso del conteo mediante recursos lingüísticos. P.e., para decir 48 diríamos **cor cor voo**. Dias-Pino, ya en 1954, preanunciaba los algoritmos que habría de utilizar la naciente computación. Importa la visualización del proceso y no su cristalización estructural. Veamos ahora **SOLIDA** y una versión didáctica de del poema de Wladimir Dias-Pino:

<b>SOLIDA</b>	<b>SOLIDA</b>
<b>SOLIDAO</b>	· · · · ·
<b>SO</b>	· ·
<b>LIDA</b>	· · · · ·
<b>SOL</b>	· · ·
<b>S</b> <b>A</b>	·           ·
<b>ID</b>	· ·
<b>O</b>	·
<b>DA</b>	· ·
<b>LIDA</b>	· · · · ·
<b>D</b>	·
<b>O</b>	·
<b>D</b>	·
<b>I A</b>	· ·

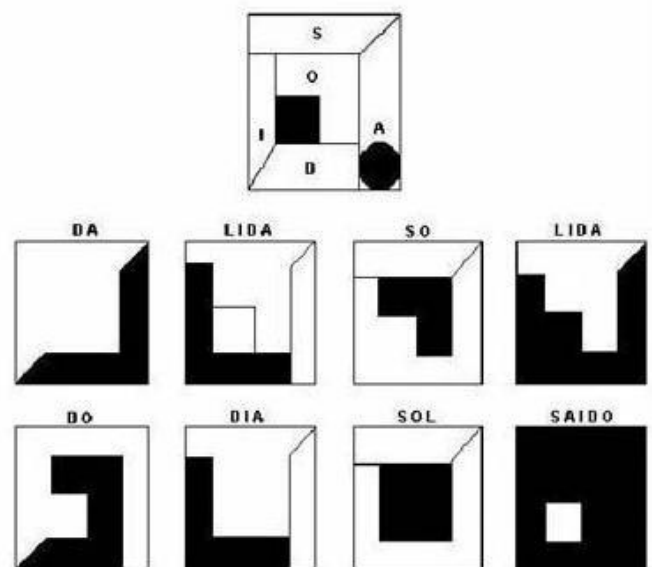
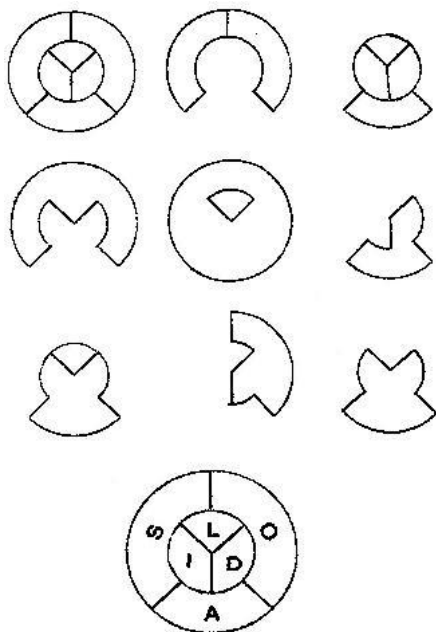
Una de las tantas traducciones admisibles pudiera ser: "Soledad / única / contienda / sol / que surge / de la / lectura / del día". Compárese este poema con la siguiente versión gráfica:

```

      A      A      A      A      A      A      A
    D      D      D      D      D      D      D
  I      I      I      I      I      I      I
    L      L      L      L      L      L      L
    O      O      O      O      O      O      O
  S      S      S      S

```

Las letras de **SOLIDA** se ubican de acuerdo a las relaciones estadísticas establecidas de acuerdo a la frecuencia de su uso en el poema. Una vez establecido el código espacial se pueden sustituir por otras gráficas. El siguiente paso en este desarrollo corresponden a estas versiones del poema **SOLIDA** pertenecientes a Wladimir Dias-Pino:

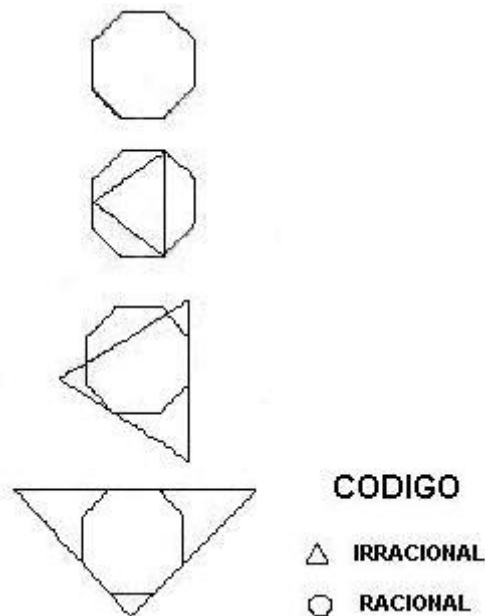


El paso siguiente en la evolución que venimos observando lo constituye el *poema semiótico*, la bisagra que articularía la poesía que se vale de la palabra de aquella otra que, sin desterrarla totalmente, prefiere valerse de otros lenguajes. En el *poema semiótico* la palabra es sustituida por figuras o íconos que se ordenan serialmente de tal manera que pudieran configurar un texto, para el cual se dispone de un código lingüístico traductor. Esta nueva forma poética fue descubierta por Wladimir Dias-Pino en 1962 y popularizada por los poetas paulistas Luis Angelo Pinto y Decio Pignatari a partir de 1964 en la revista *Invenção*. Por diferentes caminos, tanto Luis Angelo Pinto como Decio

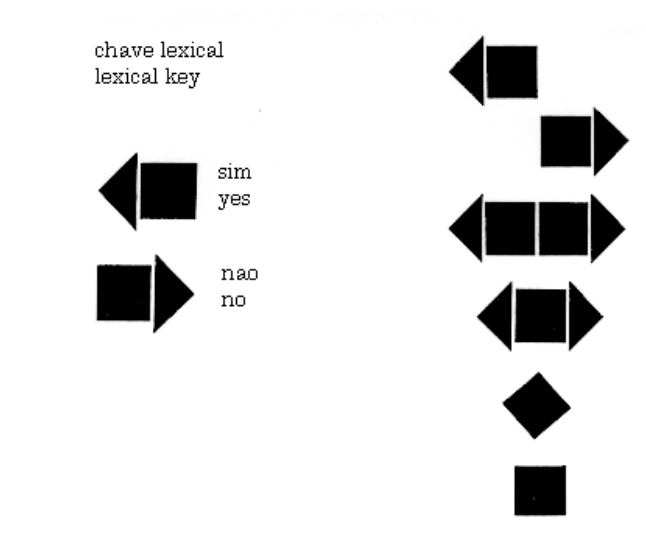
Pignatari habían llegado a los mismos resultados que Dias-Pino y cuando sus poemas fueron publicados en *Invenção* nr. 4, diciembre 1964, fueron llamados poemas *Pop-Cretos* por Augusto de Campos creyendo ver en ellos una manifestación del *Pop Art*. Decio Pignatari, en una entrevista concedida a *Correio da Manhã*, el 21 de Agosto de 1965, llama a sus obras *poemas códigos* o *semióticos*, a la vez que reconoce la paternidad de Dias-Pino con respecto al descubrimiento:

"(...) logramos un nuevo lenguaje: son los *poemas código* o *semióticos* (...) a la hora del descubrimiento, me acordé de que Wladimir Dias-Pino ya lo había hecho dos años antes" (en *Vozes*, nr. 1, enero 1977, Petrópolis, Río de Janeiro, Brasil).

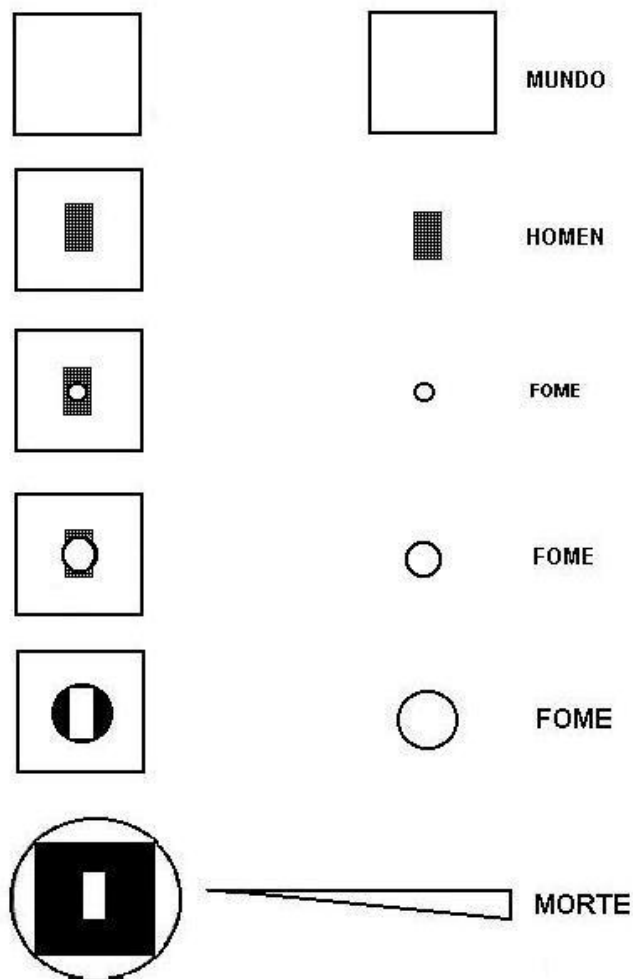
En una primera etapa el ícono es traducido por la palabra y el ordenamiento espacial impide que los órdenes puedan mezclarse como en el siguiente poema de Jurema Brandao:



O en este *poema semiótico* de Angelo Pinto:



En donde cada orden respeta su rol: la clave (o código como lo señala Brandao) no participa de la narración o desarrollo textual del otro. En una segunda etapa, el código interviene en el texto rompiendo la relación mecánica ícono-palabra y haciendo aparecer significaciones que, a veces, no tienen expresión lingüística, haciendo congruente, entonces, la sustitución de la palabra en el poema, tal cual lo hace el *Poema/Proceso*. Un buen ejemplo es este poema de José de Arimathea:



En este poema se privilegia lo visual, siendo el código lingüístico un descifrador intersemiótico del código pictórico propuesto. Pero no sólo la presencia de lo lógico-discursivo está presente en el significado de las claves indicadas sino en la propia "historia" que narra: el crecimiento espacial de uno de los símbolos, "hambre", en detrimento de los otros, "mundo" y "hombre". El proceso que dinamiza la estructura se realiza a través del crecimiento del espacio ocupado por el ícono "hambre". Primero se apodera del espacio del ícono "hombre" y, luego, hace lo propio con el ícono "mundo". El ícono "hambre" pasa a ocupar todo el espacio significativo del poema y se correlaciona, finalmente, con el ícono "muerte". La deglución del ícono "hombre" conlleva, también, el de "mundo", puesto que el "hombre" sería condición necesaria de su existencia. La ocupación total del "mundo" coincide con el fin del poema pudiendo significar la inseparabilidad de ambas categorías: "hambre" y "mundo". El espacio-tiempo consubstancial y equivalente a "mundo" se concreta visualmente. El ícono "muerte" se relaciona con la figura final del poema que se caracteriza por la ocupación del espacio semántico de "hombre" y "mundo" con el ícono "hambre". Ambos parecían respetar sus roles: el texto "narrar" y el código "traducir". Pero, Arimathea, en el último cuadro, introduce un elemento disruptor: el ícono "muerte" con su forma punzante apunta directamente al centro del círculo correspondiente al ícono "hambre", precisamente en el lugar antes ocupado por el ícono "hombre". ¿Es posible que un elemento del código de representación de la realidad (a la derecha del poema) que sólo existe para permitir la comunicación y comprensión del texto, intervenga decisivamente en la narración (a la



izquierda)? Otro punto a señalar: las grafías que designan a los íconos ("mundo", "hombre" y "muerte" alteran sus tamaños en razón de su importancia en la narración. Las lecturas parecen inagotables, tal la riqueza informativa del poema de José de Arimathea.

A comienzos de 1968, tienen lugar las acciones más importantes del *Poema/Proceso*, sobre todo, el **rasga-rasga**, el rompimiento de libros de poetas discursivos en las escalinatas del Teatro Municipal de Río de Janeiro, luego de una manifestación que partió de la Escuela de Bellas Artes, en donde se había inaugurado la 2da. EXPO Nacional de Poema/Proceso. El evento, según un volante distribuido entre el público, pretendió:

" (...) señalar los siguientes problemas: 1) una protesta pública contra la sigilosa política literaria de intercambio de favores (capillas); 2) la necesidad de mostrar que existió una ruptura cualitativa en el desarrollo de la poesía brasileña; 3) contra el carácter de eternidad del poema que tiende a lo estable, impidiendo la aparición de lo nuevo; 4) afirmación a los nuevos poetas de que el tipo de poesía existente en los libros rasgados no les podían servir de ejemplo, pues está superada y consumida; 5) el poema es como una pila, cuando se agota, se agota (*gastou, gastou*); 6) es preciso espantar por la radicalidad." (Vozes, año 64, nr. 1, 1970).



Otras acciones de sumo interés fueron el concierto **Relojes** de Marcos Silva y Joel Carvalho orquestado con el ruido de cientos de despertadores en un Festival de Música en el Palacio de los Deportes en Natal y el **Pan Poema Proceso** de dos metros de largo comido por el público asistente a la Feria de Arte de Recife en 1970.

Conviene precisar el concepto de vanguardia que animaba al *poema/proceso*. Según Alvaro de Sá (1977), en primera instancia, hay que distinguir el repertorio global de conocimientos, "el conjunto de informaciones que la humanidad posee sobre la realidad en un determinado momento histórico", de la información, "elemento de un comunicante capaz de ampliar y/o reordenar el repertorio". Todos los productos, valores y conceptos generados por la teoría y la práctica humanas que amplíen el repertorio constituye vanguardia, es decir, no el manipuleo redundante de los conocimientos vigentes o establecidos (lo ya dado institucionalmente por siglos y siglos de civilización) sino el descubrimiento y la conceptualización de lo nuevo, la información inédita que hará crecer

el repertorio de conocimientos, primero en el área específica en donde nace y, luego, por extensión, al repertorio global social. Por ello la actividad experimental vanguardista irrumpe y provoca alteraciones que, en un primer momento suelen considerarse negativas (a nivel sistemático) pero, luego, en una segunda instancia, se incorporan al repertorio provocando reacomodamientos en la estructura del saber. Así ocurrió, p.e., cuando apareció la Teoría de la Relatividad de Einstein en relación a la Física Clásica de Newton. El repertorio también puede involucionar, p.e., cuando la Escolástica ignoró la ciencia griega clásica, etc.

Las propuestas del *Poema/Proceso*, es decir, la nueva información que aportan al repertorio de la poesía brasileña y mundial a fines de los 60s., son de diversa naturaleza. En primer lugar el concepto de proceso. El proceso es definido en uno de sus manifiestos, **Proceso-Leitura do Projeto** como:

"(...) la relación dinámica necesaria que existe entre estructuras diferentes o entre componentes de una estructura dada, constituyéndose en la concreción del continuo espacio-tiempo (...) la relación fundamental que existe en el proceso o a través de él consiste en que los diferentes elementos se influyen, estos es, un elemento es afectado por el anterior que le antecedió y afectará al posterior que le sucede y es en este punto que se diferencia de la interrelación estructural, en donde todos los elementos se integran estáticamente" (Dias-Pino, 1971).

Frente a la inercia estructural oponen la nueva información que desencadenará procesos de adecuación y reordenamiento del saber, fundando posibilidades creativas inéditas e insospechadas.

"*Poema/Proceso* es aquel que, en cada nueva experiencia, inaugura procesos informacionales; la información puede ser estética o no, lo importante es que sea funcional y, por lo tanto, consumible" (Dias-Pino, 1971),

Es decir, no se trata de inventar cualquier información, sino de descubrir y conceptualizar lo nuevo en cualquiera de los lenguajes disponibles. En este punto se inserta otro aporte del *Poema/Proceso*: la versión. La versión aparece como una solución al consumo (obsérvese la extrema preocupación del movimiento por definir instancias que más parecen pertenecer a una estética de la recepción que a una estética poética). El consumidor, al explorar el poema propuesto, crea su versión de acuerdo a su propio repertorio de conocimientos y vivencias, versiones que no necesariamente deban plasmarse lingüísticamente. Ya Walter Benjamin, enfrentado al mismo problema, el del consumo privilegiado que impone la obra única, había teorizado sobre la reproductibilidad técnica, es decir, la reproducción masiva que permitían los grandes adelantos científicos en el campo de la reproducción gráfica que habría de permitir a las masas acceder a esos bienes culturales, soterrados y custodiados en museos y bibliotecas. Sin embargo, aunque sí pudiera acabar con el consumo privilegiado, no acabó con el mito del artista único y genial. Al contrario. El *Poema/Proceso*, ante este problema, plantea la posibilidad de un consumo no privilegiado a través de la versión que borraría las fronteras entre el creador y el consumidor, tomando como base el proyecto o matriz que le aporta el poeta, pudiendo, incluso, alterarlo y crear, el "consumidor/participante creativo", nuevos procesos o proyectos de acuerdo a los materiales de que disponga, a su repertorio y al lenguaje que haya elegido.

Una de las consecuencias de este consumo peculiar es la transformación del concepto de calidad. En palabras de Alvaro de Sá (1977):

"Las versiones ecualizadas en cualquier nivel social, posibilitan el uso instantáneo del proceso, destruyendo el mito de la calidad de la obra, ubicando al inventor y al consumidor en un mismo plano, porque el consumidor, con la exploración del proceso puede, también, crear nuevos procesos (...) no se trata de calificar lo bello o lo feo, sino de leer la información".

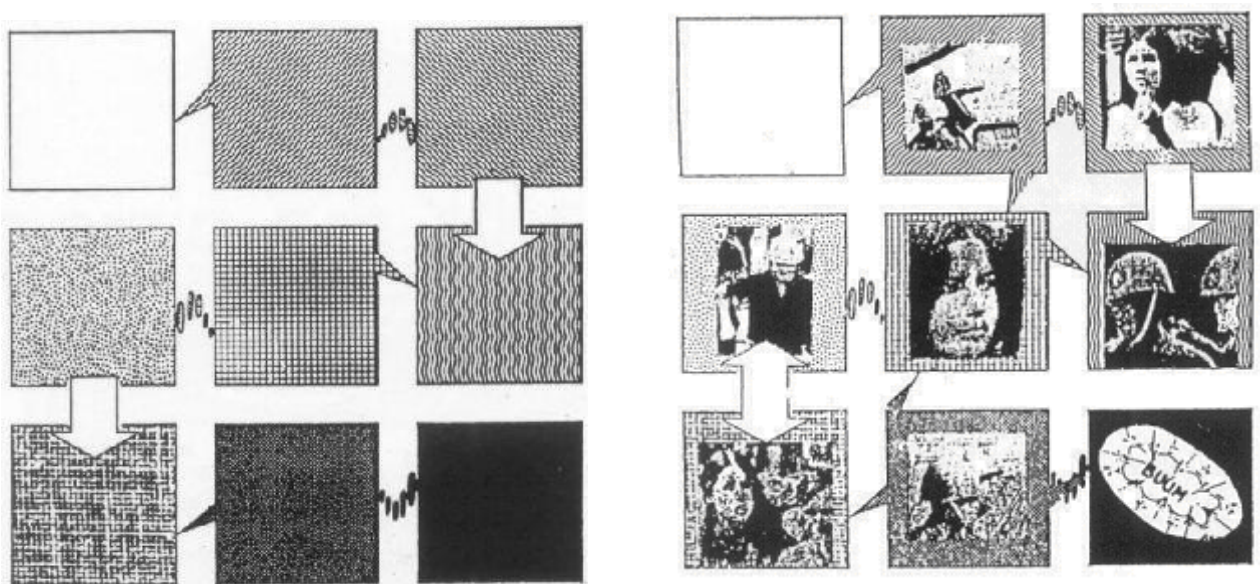
Es decir, el poema no es bello o feo según lo establezca sistemáticamente el *status quo* (la mayoría de las veces ideológicamente) sino su funcionalidad social. A su vez, se evita el *dictac* cultural que alguien pudiera otorgarse en mérito a sus relaciones con el poder institucional. La versión socializa el acto de consumo, es decir, la "lectura". De allí que, en **Proposição** (Dias-Pino, 1971) se hable de que la versión abre el camino a un "humanismo funcional para las masas".

El eje de este mecanismo es el proyecto, desencadenador del proceso. A la manera de un arquitecto que crea el proyecto de un edificio, valiéndose tanto del lenguaje verbal como del icónico así, el poeta, crea el proyecto o matriz que será "leído" por el consumidor a través de la versión que le merezca:

"(...) el proyecto libera al poeta de las limitaciones materiales y posibilita que el consumidor se valga de todos los medios de que disponga (...) Así, la comunicación alcanza necesariamente un carácter social pues la realización del proyecto se torna obra de la sociedad". (de Sá, 1977).

Otra concepto del *Poema/Proceso*, que nace de la versión, es el concepto de contraestilo. Las formas y maneras estereotipadas de expresión que los artistas y poetas van generando, en sus obras, son marcas estilísticas que los hacen reconocibles. Dichas marcas estilísticas son redundantes, fruto de la manipulación del repertorio, sin verdaderas transformaciones y cambios y constituyen el llamado "estilo". Generalmente, los productores de las obras de arte, incluyendo a los poetas, crean un proyecto inicial que, luego, durante el resto de sus vidas, repiten sin mucha variación.

La "lectura" o versión de la obra tal cual la propone el *Poema/Proceso* que implica el desencadenamiento de versiones a través del consumo creativo, desacredita la esteticidad -sujeta al manejo ideológico de los comunicantes- e impone la funcionalidad comunicacional. Así, el creador único y omnipotente y su estilo personal desaparecen vía consumo masivo. El contraestilo se vuelca, no a la manipulación del conocimiento ya dado en un lugar y momento histórico determinado (la relación estructural de lo vigente y legitimado institucionalmente) sino la conquista de la información. Como ejemplo veamos el *Poema/Proceso 12 x 9* de Alvaro de Sá (1967) y la versión que mereció a otro poeta del movimiento, Moacyr Cirne (1968):

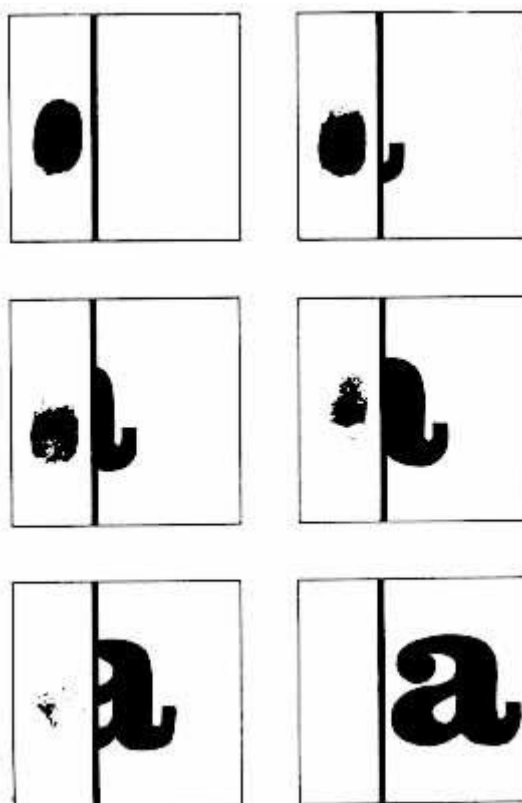


La historieta de de Sá desentraña el proceso típico de esta forma de expresión: los cuadros y los globos, su dirección, tamaño, ubicación, texturas, etc., son expuestos no formalmente sino en su relación estructural, es decir, una forma altera a la siguiente y otras interrelaciones. La versión de Moacyr Cirne, a través de su lectura creativa, modifica el proyecto incorporándole elementos informativos que pudieran hacer del poema de de Sá otro proyecto aunque, en este caso, se trata de una manipulación de los hechos históricos propios del momento y lugar donde ocurrieron: el Brasil de 1968. Su aporte al poema de de Sá ha sido la inclusión de dos series contrastadas: la juventud contestataria y contraria a la dictadura versus el ejército, mecanismo de represión del Estado y depredador de las libertades públicas. La resolución de la historieta estalla en el cuadro final.

Si la palabra concurre al poema lo será porque forma parte de la expresión como un lenguaje más, pero no porque se privilegie en el texto como el exclusivo vehículo del poema. Pero, es necesario insistir en aclarar el posible equívoco de la expresión "Poesía para ser vista y sin palabras" de la **Proposição** de 1967: "El *Poema/Proceso* no pretende terminar con la palabra (...) lo que el *Poema/Proceso* reafirma es que el poema se hace con el proceso y no (sólo) con palabras. Según Alvaro de Sá (1977):

(...) es imposible comprender solamente a través de las palabras conceptos expresados por otros lenguajes: es el caso de *campo*, *frecuencia*, *relatividad* y otros, sin emplear los lenguajes matemáticos o de la física. Es también el caso de conceptos como *cubismo*, *constructivismo*, *Poema/Proceso* y otros que necesitan de la lectura de sus propios lenguajes (...) Hay conceptos que sólo pueden ser captados a través de la percepción del propio comunicante".

Veamos un *Poema/Proceso* sin palabras de José de Arimathea (1970):



La lucha de la huella digital, ícono del analfabetismo y, la letra "a", ícono del alfabetismo (o de la ignorancia y de la civilización si se quiere) marcan el proceso: la paulatina aparición/desaparición de un icono coincide con la entrada/salida del otro, así como la entera presencia de uno coincide con la entera desaparición del otro. Obsérvese que, para la comunicación poética, son innecesarias las palabras. También véase que los íconos, es decir, los contenidos, pueden ser sustituidos por otros sin que la esencia del proceso se modifique. De tal manera, el *Poema/Proceso*, antepone el dinamismo del proceso creativo y la secuencialidad temporal a la inmovilidad de la estructura, inaugurando vías informacionales nuevas en cada versión.

No cabe duda que la *poesía concreta* constituyó la última fase del modernismo literario, en tanto la palabra fue el único eje de su preocupación estética. Tampoco cabe duda de que el *Poema/Proceso*, al romper con la palabra y con la poesía tipográfica fue no sólo el sepulturero de la poesía ligada a la lengua sino, también, del modernismo. Sin embargo, convengamos que, aunque la visualidad (o la oralidad) en tanto dimensiones del lenguaje en sí mismos, están muy lejos de determinar las significaciones de un texto con la precisión y contundencia que la dimensión verbal. Sólo en casos muy puntuales tenemos que admitir que aquellas dimensiones son insustituibles pero su excepcionabilidad confirman la regla. Sin duda existen poemas sin palabras porque, aunque no las posean, no dejan de ser significantes con la posibilidad de acceder a la función poética, según Jakobson, o a la función retórica, según el Groupe M de Lieja. Sustituir el símbolo (la palabra) por el ícono o por cualquier imagen visual pudiera sintetizar el ciclópeo esfuerzo de estas postvanguardias poéticas sin contradecir el concepto de Ezra Pound de que poesía es pura forma cargada de significado en última grado. En el pro habría que señalar que han inducido a la poesía versificada a ser cuidadosa y precisa en el uso de su espacio y en el despliegue de sus contenidos ateniéndose a formas de expresión contenidas y, también la admisión, por parte de la Literatura, de nuevas formas de

escritura/lectura de las meramente verbales dando cuenta, por otra parte a la pluralidad, extensión y calidad de los nuevos medios de expresión propuestos por nuestra época. La poesía es una aunque sus dimensiones puedan ser muchas y variadas y, la palabra, seguirá siendo el medio expresivo por excelencia a la hora de significar aunque no absolutamente dependiendo, esa determinación, del momento y lugar histórico. Siempre están ocurriendo cosas que nos hacen dudar de lo que ya sabemos.

Entre tanto, festejemos los primeros 40 años del *Poema/Proceso*, esa irrupción creativa sin parangón, nacida en Brasil, en América Latina, en plena dictadura militar, en el marco de una sociedad empobrecida y expoliada, cuya respuesta a la violencia que le impone el subdesarrollo y la explotación ha sido esta riquísima y efervescente formación poética que ha dado cuenta de nuestra realidad y nuestra época.

## **Bibliografía**

- BENJAMIN, WALTER - Discursos interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1973  
CAMPOS, HAROLDO y AUGUSTO y DECIO PIGNATARI - Teoria da Poesia Concreta, San Pablo, Noigrandes nr. 4, 1965  
CIRNE, MOACY - Vanguarda: um Projeto Semiologico, Petropolis, Vozes, 1975  
DIAS-PINO, WLADEMIR - A Ave, Cuiabá, Brasil, Igrejinha, 1956  
----- Rasgao nas Escadarias do Teatro Municipal, Petropolis, Vozes año 64, nr. 1, 1970  
  
----- Vanguarda: Produto de Comunicação, Petropolis, Vozes, 1977  
FAHLSTROM, OYVIND - Manifeste for Concrete Poetry, en Literally Speaking, ant. Bo Ejeby, Goteborg, Suecia, 1993  
FERREIRA GULLAR - Teoria do No-Objeto, Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 1960  
----- Poemas, Rio de Janeiro, Espaço, 1958  
GARNIER, PIERRE - Spatialism et Poésie Concrete, Paris, Gallimard, 1968  
GOMRINGER, EUGEN - Constellations, Berna, Spiral, Press, 1953  
----- Du Vers a la Constellation, Berna, revista Augenblick, 1955  
PADIN, CLEMENTE - La Nueva Poesía, Montevideo, revista OVUM 10, nr. 1, 1969  
----- Nuevas Tendencias de la Poesía Americana, Montevideo, revista Maldoror nr. 7, 1972  
----- De la Representation a l'Action, Marsella, Polaires, 1975  
----- Aportes de Latinoamérica a la Experimentación Poética, México, catálogo 1ra. Bienal Internacional de Poesía Visual, 1990  
PIGNATARI, DECIO y PINTO, LUIS ANGELO - Nova Linguagem, Nova Poesia, San Pablo, revista Invencao nr. 4, 1964  
  
SA, ALVARO de - 12 x 9, Rio de Janeiro, ed. Autor, 1967