

Una mirada escéptica a la poesía concreta.

Eugen Gomringer: ¿publicista o poeta?

Abstract

El autor entrega aquí una breve mirada a los fundamentos esenciales de la poesía concreta y a la obra del fundador principal de ésta, Eugen Gomringer, destacando desde él la concepción lingüística que asume esta nueva tendencia literaria de los años cincuenta. Respecto de esta concepción poética, que parece rebajar a la poesía de su riqueza expresiva tradicional, el autor se muestra escéptico ante un resultado que no hace sino convertirla en un mero producto funcional o de uso efectivo para el mundo de la publicidad.

The author gives a brief outlook of the essential bases of concrete poetry and of the founder of this school, Eugen Gomringer, by standing out the linguistic conception of this tendency of the 50's. In connection to this poetic conception, that seems to lower poetry from its traditional poetic richness, the author is skeptic because it would just turn it into a mere functional product or just an object for the publicity world.

El concepto de poesía concreta

Para introducir esta materia he querido mantener como hilo conductor el peculiar empleo del lenguaje que hizo esta para algunos casi ignorada tendencia literaria; o en otros términos, quizá, destacar especialmente la nueva concepción del lenguaje labrada por la poesía de los *poetas concretistas*. Algo que se ha visto reflejado, de hecho, en esa nueva tendencia alcanzada por cierta poesía desde los años 50, y en la que se trataba, en lo medular, de subrayar el re-descubrimiento del *carácter material* del lenguaje; asunto por el cual estos poetas no quedaron al margen de todo interés literario, pues ya iban siendo apreciados como exponentes de un movimiento que se iba insertando con celosa precisión en la Historia de la

Literatura Mundial. De allí la importancia de distinguir, entonces, claramente el significado específico del término “concreto”, frente a otros como “abstracto” o “figurativo”, a saber, frente a lo estrictamente “mimético”.

Según el diccionario de conceptos literarios de Otto F. Best (1991: 270)¹, “concretismo” es “una corriente de la lírica moderna que ajusta los elementos lingüísticos de sus composiciones según apreciaciones de tipo óptico y auditivo, renunciando de ese modo a “copiar” y comprender la realidad empírica y poniendo en cuestión, en su lugar, a la palabra individual: la cual que es tomada como forma de pensamiento y utilizada en cada una de sus posibilidades concretas; en virtud de lo cual surgen ideogramas y constelaciones, en los que el contenido de significación y la estructura son idénticos; en que la realidad del texto -por así decir- reposa en la estructura, en la función.”

La equiparación de lo “concreto” con lo “real”, en la significación del término, ha sido utilizada por casi todos los poetas de esta tendencia. Esto no significa, empero, que la oposición entre “concreto” y “abstracto” responda a la distinción metafísica entre sensación real o empírica y pensamiento; lo concreto (lo real) y lo abstracto son aquí una unidad inmediata de signo y de conceptualización, que se transforma en algo pensado, que tiene un sentido lógico e ideado; y que no sólo transmite o comunica algo distinto, externo, sino lo dado mismo en forma inmediata, y donde eso mismo está presente. En la poesía concreta aparece la

¹ Cfr. también, Knörrich, Otto, 1992: 120-3: “La concentración que esta producción poética realiza sobre la materialidad del lenguaje —y que define esencialmente a la poesía concreta— significa una radicalización ‘de aquel poetizar que proviene desde lenguaje’, caracterizando a la lírica frente a los otros géneros poéticos y, particularmente, a la lírica moderna.”

identidad y, al mismo tiempo, la diferencia entre signo y concepto (Gappmayr 1974: 6s.).

Contexto y fundamento de la poesía concreta.

Una fase previa en el desarrollo de la *nueva poesía concreta* fueron, en los años cuarenta, los complejos impresos de palabras conocidos como *I testi-poemi murali* (1944) y *Corpi di poesia* (1951) de Carlo Belloli, uno de aquellos autores que se consideraron a sí mismos continuadores del Futurismo. Se trata de textos - nos dice la investigadora Christine Weiss (1982) - que quieren poner en libertad a todas las dimensiones del lenguaje: las acústicas, las ópticas y la dimensión del significado. Tales son, pues, las características típicas de la poesía concreta; pero, más tarde prefirió ésta el término *audio-visual* para su concepción poética, para no separarse de otras obras semánticamente semejantes. Todo se ha de mover, entonces, en torno a esa estructura de significación del material utilizado. Se trata de textos con combinaciones de palabras, donde se configura un campo de significado con cualidades materiales tales como la superficie textual, la ubicación y la tipografía. A saber, entonces, la concretización misma del material lingüístico. Y donde es finalmente el receptor, quien ha de activar ese campo de significado. En el origen de esta poesía se hallan, de hecho, en sus fuentes literarias: el Barroco, Mallarmé, Apollinaire, Arno Holz, Hugo Ball, E.E. Cummings y W. Carlos Williams, pero también futuristas y dadaistas, como se verá más adelante en sus

máximas sobre el lenguaje; y en sus fuentes artísticas más abstractas: Mondrian y Kandinsky.²

Pero fue, en 1953, el sueco Öyvind Fahlström, quien dio el primer paso, cuando escribiera el *Manifiesto para la Poesía Concreta*, primer manifiesto que acuñó el término “poesía concreta” como denominación para un cierto tipo de poesía. El manifiesto fue editado recién en 1966 y no tuvo, por tanto, influencia alguna sobre el movimiento histórico concretista: Fahlström sugería tratar el lenguaje como materia concreta: se podía crear poesía como una estructura meramente material, permitiendo así una libertad a todo tipo de proceder experimental. Su clara consigna era: “... tritura lo material del lenguaje, no sólo los diseños estructurales completos; comienza ya con los elementos más pequeños del lenguaje... (cit. por Weiss. 1982: 56s.)”. Este trato con el lenguaje significaba entonces: disolver la sintaxis (y el nuevo proceder se llama *ritmización*, o sea, el reparto de elementos lingüísticos por la superficie y su repetición), repartir libremente las palabras sobre la superficie, permutación de palabras y de sílabas. Fahlström empleó también, en los años 50, como material de sus “textos visivos”, signos no lingüísticos construyendo así complejos de texto e imagen.

El impulso decisivo para el desarrollo del concepto de la poesía concreta, empero, lo realizó Eugen Gomringer y el grupo brasileño Noigandres (el nombre lo tomaron del Canto XX, de Ezra Pound), quienes acordaron la denominación última de aquella poesía como “concreta”, a mediados de los años cincuenta, hecho que fue ya la confirmación internacional de esta nueva tendencia en la literatura. El

² Para un análisis detallado de los precursores históricos de esta literatura, cfr. Döhl, Reinhard.

documento más importante del Grupo brasileño, fundado en 1952, por los poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos, y Dêcio Pignatari, fue el escrito firmado por los tres, y aparecido recién íntegramente en 1958, llamado *Plano-Pilôto para Poesía Concreta* (1958; cit. por Schmidt 1972: 77s.). El principio estructural de sus textos lo denominaron: *isomorfismo*. Con ello aludían a la construcción del texto, que se iba armando por igual en distintos planos: a nivel sonoro, de imagen y de significación del material del lenguaje; en donde, básicamente, el texto no busca representar decursos complejos de contenido, como sería el caso de un discurso regulado sintácticamente, sino mostrar mediante la presentación de unidades lingüísticas repartidas sobre la superficie, un oscilar constante entre sus valores semánticos, acústicos y ópticos.

Los principios fundamentales de este *Plano-Pilôto para Poesía Concreta* eran:

1) *Establecer la superficie como un elemento constitutivo del poema*; presentar en forma libre el texto sobre la superficie, en el espacio. Es el primer paso dado, para entregar una sensación de los textos como objetos, de desarrollar una sensación del lenguaje como algo material -tal como lo mostrase el concepto de texto que tenía Mallarmé.

2) *Disolver la sintaxis tradicional*: el ideograma hecho de palabras. Para hacer efectiva la superficie del texto como algo constituyente suyo, tiene y debe de existir un nuevo tipo de sintaxis, una sintaxis de superficies, que tense o ponga los elementos lingüísticos unos con otros, en un amplio ensamble de relaciones. Dice el Manifiesto -citado también por Weiss: "Poesía concreta = objetos de palabras

tensados en el ensamble espacio-temporal. Estructura dinámica: múltiples movimientos concomitantes. Poesía concreta = mediante el uso del sistema fonético y de la sintaxis analógica crear una región lingüística específica, con una locación visual de la palabra, que reúna las ventajas de la mediatez no-verbal con los valores de las palabras (p.165).” Ello implica que, las formaciones de palabras no se presentan más como un ensamble evidente y funcional entre palabras. De esto se extrae, a su vez, el tipo especial de semántica de la poesía concreta; y

3) *la exposición de una estructura en lugar de la transmisión de un mensaje:* presentación en lugar de representación: El poema concreto es comunicación de su propia estructura. Es un objeto que se satisface a sí mismo y no es una exposición de un objeto otro o externo, de sentimientos más o menos subjetivos. Su material es la palabra: sonido, forma-visiva y semántica. Su problema: las relaciones funcionales de este material: no trata de mensajes comunes o habituales.

Semántica sonoro-visiva. La nueva concepción del lenguaje.

A partir de este primer manifiesto se producen todos los momentos nucleares de la poesía concreta. La tematización de los medios artísticos significa, luego, para el lenguaje: la concentración sobre las unidades lingüísticas y sus combinaciones; concentración sobre aquello que permanece comunmente desatendido como soporte de la información: por ejemplo, la palabra, el sonido, la sílaba; y en la base del texto, el espacio visivo y el espacio auditivo del texto. El mayor o menor énfasis puesto en cualquiera de estos elementos nos entrega la

diferencia entre los autores de esta nueva tendencia, como es el caso de Eugen Gomringer, Noigandres, Claus Bremer, Emmett Williams, Ferdinand Kriwet, frente a otros poetas concretistas como Ernst Jandl, Friedericke Mayröcker, Friedrich Achleitner, Mauricio Kagel, para quienes el lado acústico del lenguaje (su articulación musical) y no el lado visivo (o gráfico) juega el rol más decisivo en la composición. Las unidades lingüísticas en él son aisladas de modo tal que, ya no aparecen más como una comunicación de la experiencia extralingüística sobre la realidad, sino que son dadas como soportes de información en una apertura lexemática mucho más amplia, ergo son desfuncionalizadas como instrumentos de la comunicación.

El carácter representacional que posee el lenguaje es destituido en beneficio de la presentación de estructuras de lenguaje, y de sus posibilidades de comunicación: esto es, favoreciendo la presentación de elementos lingüísticos, donde cada parte integral de la comunicación pertenece al lenguaje. La poesía concreta permite, así, suprimiendo la relación unívoca entre palabra y cosa, que se torne nuevamente “material” la función únicamente comunicadora del lenguaje, “de tal modo que la palabra determinada sólo puede ser la cosa en determinadas constelaciones”. Importante ha de ser entonces, primero, el concepto de *reducción* a los elementos más primarios del lenguaje: la palabra juega aquí un rol relevante, y segundo, los elementos; es decir, el que estructura y propiedades del lenguaje sean empleados como medios artísticos. Todo esto lo recogerán Eugen Gomringer y Noigandres, pero también, como confirma Berold van der Auwera, de cierta influencia que el mismo Gomringer reconociera desde la pintura concreta:

“El concepto de *poesía concreta* lo emplea, por vez primera, Gomringer, tras su encuentro con Dêcio Pignatari, miembro fundador del grupo brasileño de poetas concretistas “Noigandres”, en 1955, en Ulm, cuando aquél trabajaba (1954-57) como secretario de Max Bill, en la Escuela Superior de Diseño. El concepto de lo concreto existía ya en las artes plásticas desde 1930, año de aparición del “Manifiesto del arte concreto”, formulado por Theo van Doesburg, cuyas ideas recogiera Max Bill y precisara más tarde en sus trabajos teóricos. El concepto de *poesía concreta* fue acuñado por Gomringer en analogía con aquel concepto desarrollado en el arte concreto, y es documentado por las innumerables concordancias y paralelismos entre los escritos de Bill y Gomringer (1971: 33).”

Lo que tenían en común o compartían ambas artes, tanto plástica como poesía, era la rigurosa reflexión sobre los medios de construcción: tanto de los elementos individuales como de sus posibilidades de combinación. Eugen Gomringer estaba familiarizado estrechamente con la concepción del arte concreto de Max Bill. Lo que compartía con ellos, con los artistas concretos y que en 1990 seguirá aún compartiendo, es su demanda por un mejoramiento del mundo mediante el uso de medios racionales. Max Bill diferenciaba, por otro lado, “arte abstracto” y “arte concreto”, en una perspectiva que comparaba obra de arte v/s representación de la realidad: “El arte concreto como un cambio producido de la abstracción -en cuanto representación de la realidad- hacia una objetualidad propia y nueva del material artístico (Gomringer 1990: 193)”.

Las nuevas formas del texto poético o de sus poesías visuales las denominará Gomringer *constelaciones*. Asimismo lo hacía en 1961: “Entiendo por constelación a una agrupación de pocas palabras diferentes, de modo que sus relaciones recíprocas no surjan preponderantemente por medios sintácticos, sino por su presencia material y concreta en el mismo espacio. De esa forma surgen en lugar de una relación, la mayor parte de las veces muchas relaciones, y en distintas direcciones; permitiendo al lector leer y probar varias interpretaciones de sentido, en la estructura determinada por el poeta. La posición del lector es la de quien participa, la del poeta la de quien invita a jugar.” (Gomringer 1974: 93) Conocidos ejemplos de estas han sido:

schweigen schweigen schweigen

ping pong

schweigen schweigen schweigen

ping pong ping

schweigen schweigen

pong ping pong

schweigen schweigen schweigen

ping pong

schweigen schweigen schweigen

avenidas

avenidas y flores

flores

flores y mujeres

avenidas

avenidas y mujeres

avenidas y flores y mujeres y
un admirador

Una segunda definición del mismo tipo de textos aparece en el libro *Definiciones para una poesía visual*, que Gomringer editara en 1972 como primera antología de autores en lengua alemana. Tal como en los ideogramas, las constelaciones son las configuraciones más importantes de la poesía concreta: “Contrapuestas a los ideogramas, las constelaciones no son configuraciones absolutamente cerradas, lo que se evita con frecuencia a partir del uso de técnicas como la combinación y la permutación. Una característica esencial es, tanto en constelaciones de sílabas como en constelaciones hechas de palabras o de frases, la integración del espacio como una zona medial y de entorno, el cual no sólo separa los elementos individuales, sino que los vincula, creando así nuevas posibilidades de asociación. Las constelaciones no requieren por ello, la mayoría de las veces, de medios verbales que los vinculen. Una característica especial es la inversión de elementos que se hace así posible, cuyos efectos semánticos también se han de incluir. Las constelaciones son, en múltiples aspectos, piedras angulares de la comunicación internacional. Empero, en el mejor de los casos, son ellas también sabios juegos”. (Gomringer 1972: 165; cfr. también Schmidt 1972)

El último texto citado: *¿Qué significa constelación?* continúa la primera postura teórica que Gomringer sostiene, en 1954, en el texto *Del verso a la constelación*: “La constelación es la posibilidad más simple de diseño en la poesía, basada en la palabra. Ella comprende un grupo de palabras - al igual como si ella comprendiese

un grupo de estrellas e hiciese de éstas una configuración estelar. En ella hay dos, tres o más palabras, puestas unas con otras o junto con las otras -no han de ser demasiadas- en una relación dada de modo pensante y material. ¡Y eso es todo! Con la constelación se *pone* algo en el mundo. Ella es una realidad en sí y no un poema sobre, y podemos reconocer de lejos que, en una constelación se pueden vincular un principio mecánico con uno intuitivo, de la forma más pura” (Gomringer 1992: 159).

Las tesis más importantes de Gomringer

La observancia consciente del lenguaje como materia concreta constituye, para Gomringer, asimismo, la tarea decisiva del poetizar concreto. La contribución de esta nueva poesía reza: reducción y concentración (simplificación) del lenguaje bajo las condiciones de la técnica de noticias (p.ej., árbol: mundo arbóreo), la economía o cierta tendencia a conceptos unívocos en títulos y consignas en los medios de masas, y el callar (frente a la poesía individualista, el silenciar la esfera del yo). “La palabra es el elemento básico, el punto de concentración: consiste en sonidos, sílabas, de las cuales algunas poseen una expresión marcante e individual” (Gomringer 1990: 194). Se trata de sustraer la función descriptiva y significadora del lenguaje, o de una des-pragmatización del lenguaje. Gomringer parte de la base, que la escritura comenzaba a ser la forma de manifestación más importante del lenguaje. Max Bense, el teórico de la Escuela de Estética de Stuttgart, había dividido en este sentido el mundo en los procesos del mundo físico y el mundo estético; la poesía concreta pertenecía, entonces, al segundo grupo.

La palabra no debe perder, “en ciertos enlaces con otras palabras”, su carácter absoluto, sino aceptar a éste como “forma”, como forma visiva y acústica, como diseño nuevo, percibiéndola de modo conciente en su singularidad e individualidad propias; la palabra -hasta las sílabas- se entienden como objetos del pensamiento. Así se leerían sus lineamientos estéticos, en el *Interview*, de 1971, titulado: *¿Qué tan efectivo es el compromiso de la poesía concreta? Un diálogo con E.G.*: “Las palabras que rompen el silencio son obstáculos: ... las palabras son sombras, hechos; son conformaciones, tienen formas; ...las palabras son juegos” (Gomringer 1971: 45). Las palabras-individuales son lo fascinante, en Gomringer: la tarea es hacer poesía desde la palabra. Su resultado: Esta nueva forma de poesía concreta produce un quiebre comunicacional entre objeto y lenguaje, en la medida que se aleja del mundo cósmico, en la medida que señala en dirección a la contradicción existente entre lenguaje y objeto. En la misma entrevista, dirá, al inicio: “... y de esta forma intentamos apuntar -y en este sentido, especialmente yo- con la escritura, con el material de la letra, dirigir hacia una nueva conciencia, la que, después de todo, naturalmente, aún no se ha dado”. (p.43s.) Ya no existe más esa poesía personal, el poema hecho a base de versos. En 1954, afirmaba categóricamente que: “el verso ya no es más un principio ordenador vital del lenguaje. Su lenguaje particular está separado del lenguaje de la vida vivida. Entre el poema hecho de versos y la sociedad no existe relación alguna (salvo la de una apreciación del gran pasado), por lo que muchos poetas se reprochan a sí mismos, pero la falta está en esos mismos poetas (Gomringer 1992: 156).”

Aquí vuelve a repetirse, otra vez, ese ideal naïf del dadaísmo y de las primeras vanguardias de este siglo, que aspiraban a una reconciliación del arte con la vida: de modo que, volvemos a hacer otra vez la pregunta, si acaso el lenguaje poético ha de cumplir siempre una función social, o si a veces no ha de quedar intempestivo. ¿Constelaciones v/s poemas? - ¿es ésta la propuesta del poeta concretista? Según Gomringer éste podría incluso “entregarle a la poesía nuevamente una función”, mediante cambios en el lenguaje, p.ej. aquellos que deben concordar con cambios sociales, algo así como la consigna que tuviera Heisenberg, de que un lenguaje nuevo demanda también un pensamiento nuevo: “hablamos en un lenguaje -continúa su entrevista- que no puede concebir, ni describir más los procesos, sean estos del macrocosmos o sean del microcosmos (p.44).” De lo que se trata, hoy, es de información versus educación: “Siempre [la] he visto [a la poesía concreta], en el fondo, como un tipo de anti-poesía, como una poesía que no pertenecía a los libros o a las editoriales (...) La poesía concreta vive ampliamente de la cita, emplea conceptos de la lengua cotidiana, del lenguaje de la publicidad, del lenguaje de los políticos, del de los medios de masas, existe como una poesía comunitaria o una poesía de múltiples autores, pero nunca como una voz personal (p.46)”.

¿Es la poesía algo que tiene un valor tan sólo como instrumento social de los medios de masas? ¿Qué función le restará entonces a la poesía, si se diluye en un pan-esteticismo del frente publicitario? Y si los primeros poemas escritos en verso ya no parecen tener relación alguna con la sociedad, y la poesía concreta gracias a las nuevas constelaciones cree poder lograr aquello, ha conseguido

debido a esto la poesía una mejor función o es esto tan sólo un abuso hecho de la poesía, por una mala o en cierto modo “profana” comprensión que se tiene de ella, que sólo produce “objetos de uso”? Tales preguntas responden todavía a una función ideológica (o transcendental) del lenguaje, que esta poesía busca superar con un sentido sintético-racionalista, como metódico (Max Bense). El lenguaje de la poesía en esta nueva concepción experimental significa hacer estallar las formas antiguas unidimensionales del lenguaje y el pensar, que ahora debe poder mostrar la múltiple dimensionalidad de la efectividad concreta y real.

La poesía concreta de Gomringer tiende, de todos modos, a dirigirse a una imagen de la escritura, que hicieron ya Max Bense y Richard Döhl (Bense y Döhl 1992: 167s.), quienes la dividieron diferenciándola en seis partes. Gomringer comparte con ellos esto de un modo casi semejante; en donde, de lo que se trata es más bien de un arreglo gráfico de los elementos individuales; y donde, ante todo, estos diferentes procesos han de ser precedidos y realizados no siempre de modo puro, para crear nuevas formas experimentales de pensamiento y de lenguaje, como la reducción, la permutación, la iteración, el random, la serie y la estructura. Ya que poemas o mejor: esa forma “concreta” de hacer configuraciones estéticas no consiste ahora más en una cosa de presión de los sentimientos, lo que está basado en algo momificado, estático o religioso, sino más bien considerando una programación y reproducción de un proceso de comunicación estético-racionalizado.

La nueva poesía será metódica y experimentalmente conciente y por ello también limitada: la nueva configuración no requiere ahora de ningún vidente más,

sino de un programador y de un técnico (o sea, artesanos: de gráficos y publicistas) del lenguaje, en todo el proceso de la creación. Para Döhl y Bense, se trata aquí de una estética progresiva (Poética), cuya “utilización consciente demuestra un progreso en la literatura, así como siempre ha habido ya un progreso en la ciencia” (Bense y Döhl 1992: 168). Si se pudieran hacer tales exigencias a la literatura, y en especial a la poesía, esto demostraría únicamente hasta que punto ha llegado a ser nivelado todo hoy, por ese impulso racionalista, metódico, calculador de la ciencia, que impera a través de todo como un pensar de una sola vía. ¿Estética progresiva? ¿Un lenguaje solamente programable, unívoco e internacional, y además pobre e indigente, como poesía del futuro? Paradójico sigue siendo, para esta motivación por lo experimental, por una parte, que ella ha de mostrar el modo de ser no-unívoco de lo concreto (Franz Mon); y por la otra, la demanda de un método consciente y sistemático, que ha de prohibir lo espontáneo e impredecible del lenguaje poético mismo.

La función concreta en la sociedad [observaciones críticas].

Como padre de la poesía concreta, Eugen Gomringer y toda la escuela de poetas concretistas se ubican hoy como uno de los últimos movimientos literarios del siglo. Sus *constelaciones* responden a la nueva postura de vida de nuestro tiempo, donde la comunicación y las nuevas tecnologías en aumento van configurando cada vez más fuerte al mundo. El lenguaje del hombre actual -como lo piensa también Gomringer- se irá haciendo más simple y se reducirá a elementos racionales sintéticos e individuales, los que definirán a las imágenes

simples de la publicidad, la propaganda política y los medios de masas, y a la vida cotidiana entera. Del mismo modo que su contraparte brasileña, Noigandres, Gomringer se volverá, a mediados de los años 50, en contra de la poesía tradicional, la cual no mostraba tener relación alguna con la sociedad; en contraste, la poesía concreta perseguía una meta determinada, apoyándose en la palabra como medio concreto y creando su poesía en la zona del lenguaje, en medio de las relaciones recíprocas de la estructura lingüística, del material acústico y visual del lenguaje mismo. La demanda y único objetivo de esta nueva poesía -afirma este poeta tajantemente- es, "la de dar a la poesía nuevamente una función orgánica en la sociedad, y con ello, determinar otra vez el lugar y la utilidad que presta el poeta dentro de la sociedad" (Gomringer 1990: 208). Orgánica será ella empero, sólo en la medida que se encuentre conectada con esta simplificación y reducción actual de los procesos del lenguaje: esta reducción en el poema hace predecible la constelación totalmente y transforma el texto-visivo en un "objeto para ser visto y de uso: objeto para pensar, en juego del pensar."(p.208) Mediante esos breves y reducidos textos-visivos, altamente memorizables y pregnantes para el cerebro, y cuyo carácter lúdico y reglas del juego el poeta parece conocer, en una forma simple, el nuevo poema es capaz de influir en el lenguaje corriente y cotidiano. "¿Dónde ha quedado entonces la propiedad exigida por la nueva poesía, si ella no puede ni siquiera residir -cuando quiere servir dentro de la sociedad- en que ella pueda expresar sentimientos y pensamientos en un lenguaje? (p.209)" Una frase que se arriesga Gomringer a hacer, pero que se vuelve contra él mismo. Una crítica a las tesis de Gomringer, hecha por Berold von der Auwera, dirá: Con el contenido de las constelaciones no

hemos ganado nada mejor, porque en ninguna parte nos promete ella una determinación positiva, solo ese rehusamiento del viejo ciclo versicular que vuelve, de modo que todavía sigue presente la cuestión sobre qué función habría de tener una literatura semejante, qué contenidos han de serle asignados y por quién. Gomringer ha discutido esto último, en su punto 9, del texto de 1958: *23 puntos para el problema >poesía y sociedad<* (1972: 83-85), entregándole a esta nueva poesía el cometido específico de crear un lenguaje común supranacional e internacional, en donde, en principio, no se trata de un nuevo lenguaje del arte, sino que, al interior de los actuales lenguajes se aspire a una mayor funcionalidad. El lenguaje depende absolutamente de los nuevos desarrollos, que son el resultado de la economía moderna (automatización, mayor tiempo libre, fuerte presión de consumo), los que tienen que ser conducidos por una concepción universal correspondiente dentro de correlaciones ordenadas armónica- y racionalmente; esta dependencia del lenguaje enfatiza, como ya se mencionara algo más arriba, sólo su proceso de comunicación estético. ¿Qué status podría tener una literatura, una poesía mundial, que se hiciera a la hora, y que ha de ser “parecida a los signos del tráfico internacional”? - ¿que posee además una lógica simbólico-técnica, que ha de reunir estructuras de palabras? La literatura de uso corriente, cómo podría denominársela, pues no sólo ha de estar emparentada, a futuro, con la “poesía de diseño”, como dice Gomringer, sino que será idéntica a ella, quizá la única que va a quedar. La poesía concreta, empero, no se ha vuelto un objeto de uso corriente para todos, porque el público que ella demanda todavía no existe propiamente. Aquella se hizo tan elitista como cualquier otra poesía, que pueda alcanzar más o menos una mínima recepción, cuando se trata de arte

artificial o en su mayoría teórico. El único aporte de este tipo de literatura sería la concentración, la economía y el silencio³. Guardar silencio o callar sería contrario a los contenidos subjetivos de las poesías tradicionales; si bien, los concretistas querían, también, desarrollar el proceso estético de la comunicación (Schmidt).

Esta exigencia científico-metódica racionalista del lenguaje de las constelaciones le da a ella una función totalmente práctica, algo que Gomringer, en particular, ha utilizado ya en el lenguaje de la publicidad y de la literatura trivial. Y que no quedó para nada incoherente en la vida del autor, pues desde 1959-1967 ha sido jefe de publicidad de una empresa suiza; de 1962 hasta 1967 gerente de la asociación gremial suiza en Zürich, donde desde 1967 hasta 1985 fue encargado cultural; desde 1985 en adelante es consejero de la Empresa Rosenthal, S.A, en Selb⁴.

Acerca de la aspirada y fracasada meta de algunos poetas concretistas, de lograr una lengua comunitaria e internacional, se ha exployado Gomringer ya, en 1969, en un discurso, dado en Innsbruck, titulado *Poesía como medio para diseñar el ambiente*. (Gomringer 1969) Y no obstante, en lo que concierne al ámbito de la publicidad y de la propaganda se había ganado mucho. En los afiches publicitarios y en los anuncios de la publicidad y en prospectos, la poesía concreta fue siempre revolucionaria e innovadora. Gomringer no deseaba -según su inocente parecer- abusar de esta publicidad posible y persuasiva, pero ¿cómo podría haber evitado ésto frente a sus reales contrincantes políticos? El lenguaje de la publicidad actúa

³ cfr. el primer manifiesto: "concentración y simplicidad son la esencia de la poesía" (cit. por Schmidt 1972: 33)

⁴ Como afirma "... el poeta de transforma en formador de lenguaje y director del lenguaje", Citado por Schmidt 1972: 35.

siempre de manera inconsciente en las sociedades postcapitalistas. A pesar de ello, el poeta subestima lamentablemente, con cierta ignorancia, el hecho de la influencia consciente del material-poético en la publicidad y en el diseño ambiental difundido por campañas consideradas políticamente injustas en el mundo capitalista, donde elementos estéticos de la publicidad, sin embargo, obedecen a determinados fines de consumo y por cuyos productos publicitarios ha de pagarse.

Después de los años sesenta, y con la multiplicación de las imágenes en el arte concreto, y de los diversos métodos para la producción y el diseño de la poesía concreta, se fueron modificando los primeros ideales y se determinó el lugar de la generación del poema como algo meramente racional, por cuanto los métodos racionales y el mundo vital de un hombre no podían conservarse más bajo ciertas ideas racionales. Con todo, esta poesía mantuvo su búsqueda de algo elemental, lo que algunos intentan ya circunscribir como un *arte básico*. La poesía concreta ha seguido en esto desarrollándose, y de allí que también Gomringer, en uno de sus últimas entrevistas, con ocasión de su cumpleaños 65, pareciera cambiar de postura frente a la poesía concreta: La poesía concreta se ha separado, por fin - opina él- del encuadre previo del arte concreto y del plástico; de una analogía, que nunca concordara del todo, y que había sido asumida como homenaje al pensamiento del *arte concreto*. Sus códigos artísticos eran diferentes: el plástico y el alfabético. Actualmente a Gomringer le parece mucho más importante presentar el lugar propio que tiene el lenguaje, en vez de explicarlo con ideas positivas de los años cincuenta e incluso con procesos comunicacionales sintéticos de una sociedad industrial: "Hoy día nos interesa mucho más dónde comienza el lenguaje,

que el ajuste positivista del lenguaje con la sociedad de las comunicaciones (...) Ante el pensar estructurado puramente por proposiciones o el exámen de la proposición, como fuera importante éste en los 50, se ha retirado el interés por completo hacia los elementos básicos. (Gomringer 1990: 209) ”

Al igual que cada arte de orden, que ha de crear el orden según principios, asimismo se siente propensa una rama de los poetas concretistas a la mística, si es que el arte tuviera que pasar por encima de lo racional, como en ciertos conocidos artistas como Klee, Lohse o Vasarely, donde el arte intenta exponer también lo irrepresentable. Pero ¿qué pasa hoy con aquella constelación, si se ha transformado del objeto de uso corriente en un mero diseño? El lenguaje de las imágenes es hace mucho ya el lenguaje propio de estos tiempos; mas no un lenguaje único e internacional, sino mucho más de la multiplicidad de diferentes procesos y lenguajes, que han terminado hoy en un cierta monotonía. La radicalización del mundo por el imperio de la técnica de computadores no significa que toda la programación y racionalidad de los métodos concretos han de ser remplazados por computadores en su fase de generación, sino que ella todavía puede crear como proceso diseñador artificial e innovativo, nuevas formas de lenguaje de la poesía visual o visiva: como p.ej., en los últimos intentos de texto de Gomringer, donde el sistema sonoro deviene uno visual y la dimensión semántica de la imagen se hace crítica: p.ej., número 5 6 7 8.

Lo que hasta el día de hoy se ha modificado desde los años cincuenta a esta parte, es ese pensamiento progresista unidireccional, que persigue únicamente un orden por medio de la legitimidad científico-metódica racionalista de sus procesos.

Y ello, por un cierto cartesianismo obligado en su análisis metódico. Aunque hoy haya abandonado el principio ordenador a todo el pensamiento racional, ha de seguir considerando su geometría y el análisis de las unidades elementales sobre la superficie, existe -en la búsqueda de un concepto nuevo de poesía concreta- este adecuarse a una nueva racionalidad controlada, que se hace conciente de la nueva situación mundial: p.ej., en la ecología. Asimismo se vuelven a emplear antiguas técnicas de otros vanguardistas (dadas o surrealistas), adecuándolos a los nuevos tiempos. El arte concreto parece poder compartir todos los cambios, cuando sucede que logra crear unidades de pensar, que puedan ser asumidas por este arte; no existe actualmente ningún compendio determinado de reglas, que ellos tengan que seguir: los nuevos órdenes surgen siempre y recién históricamente, a partir de la existencia de nuevos datos irracionales.

“Lo que hoy se vuelve a hacer de los años 30 es una poesía armada por trozos de realidad provenientes del medio que nos rodea hasta en los más íntimos detalles, en parte también místicos. Lo que se nos presenta aquí es, una vez más, la *yuxtaposition of dissimilars* (de T.S. Elliot). Ya la pura presentación de este tránsito desde el código alfabético hasta el numérico (en las barras, p.ej.) es hoy también poesía, al mostrar ya algo así. La referencia sobre esto es actualmente poesía; sino no sabría más lo que es poesía, esto es, la reunión de cosas inesperadas (Gomringer 1990:210).”

Breno Onetto Muñoz
Instituto de Filosofía y Estudios Educativos
Universidad Austral de Chile

BIBLIOGRAFIA

Best, Otto F., 1991. Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele, Fischer-Verlag. Frankfurt a.M.

bense, max y döhl, reinhard, 1992. zur lage (1964). En: konkrete poesie. anthologie von e. g. deutschsprachige autoren, stuttgart-reclam.

Döhl, Reinhard. 1971. Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen?: Notwendiger Vorbericht und Hinweise zum Problem der Mischformen im 20. Jahrhundert. En: Text und Kritik II, n° 30, 1971: 158-172.

Gappmayr, Heinz. Die Poesie des Konkreten (1964), en: Kopfermann, Thomas, comp. y ed. 1974: 4-7.

Gomringer, Eugen. 1992. konkrete poesie. anthologie von e. g. deutschsprachige autoren, stuttgart-reclam.

---, ed. 1990. Eugen Gomringer im Gespräch. En: Kunstforum, 107, Köln April/Mai: 190-211.

---, ed. 1974. konstellation und ideogram, en: Kopfermann, Thomas, comp. y ed. 1974: 93.

---, ed. 1972. 23 punkte zum problem >dichtung und gesellschaft< (1958); en: S.J. Schmidt (Ed.), konkrete dichtung. texte und theorien. München: 83-85.

---, ed. 1971. Wie konkret kann Konkrete Poesie sich engagieren? Gespräch mit Ekkehardt Jürgens. En: Text und Kritik II, 30, 1971: 43-47.

---, ed. 1969 Poesie als Mittel der Umweltgestaltung. Referat und Beispiele. Itzehoe 1969.

Knörrich, Otto, 1992. Lexikon lyrischer Formen. Kröner-Stuttgart.

Kopfermann, Thomas, comp. y ed. 1974, Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie, Max Niemeyer Verlag, Tübingen.

Kunstforum. N°107, Köln April/Mai 1990.

Schmidt, Siegfried J., ed. 1972. konkrete dichtung. texte und theorien. München.

---, ed. 1974. Zur Poetik der konkreten Dichtung; en: Kopfermann, Thomas, 1974: 77-88.

Ludwig Arnold, Heinz, edit. 1971. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Konkrete Poesie I, Heft 20.

---, ed. 1971. Text + Kritik. Konkrete Poesie II, Heft 30.

van der Auwera, Berold. Theorie und Praxis konkreter Poesie, en: Text und Kritik II, 30, 1971: 33-42.

Weiss, Christina. 1982. Seh-Texte. Erweiterung des Textbegriffs in konkreten und nachkonkreten visuellen Texten (Dissertation). Saarbrücken.