

# La exploración de los *espacios* en la poesía concreta brasileña

**Gabriela Lázaro**

Miembro del Programa Sinergia. Fundación Nacional Suiza para la Ciencia  
Universidad Cergy París  
gabrielaazarodavila@gmail.com

Este artículo se inserta en la línea de investigación de la tesis de doctorado de Gabriela Lázaro, la cual se centra en estudiar la lírica y lo intermedial de la poesía contemporánea latinoamericana. Su corpus analiza poemas digitalmente nativos, así como la influencia de las vanguardias y la tecnología en esta poesía.

## Resumen

En 1952 tres poetas brasileños crearon la revista Noigandres, influenciados por Ezra Pound, Stéphane Mallarmé, Max Bill y Guillaume Apollinaire entre tantos otros. Su manifiesto *Plan piloto para la poesía concreta* (1958), llamaba a priorizar el espacio gráfico como estructura del verso atomizando la palabra en el espacio. El grupo vanguardista denominó esta práctica lingüística como *verbivocovisual*, tomando los aspectos visuales, fonéticos y sintácticos como materia que significa y haciendo del poema y de su estructura sentido por sí solo. Se negaban a darle total protagonismo al mensaje y deseaban instaurar una metacomunicación o una comunicación de formas, dejando a un lado las alegorías poéticas y convirtiendo al espacio en blanco de la hoja en un recurso tipográfico más. En este artículo abordaremos las maneras de explorar diferentes espacios -lingüístico, expositivo y virtual- a partir del ejemplo de la poesía concreta representada por Décio Pignatari, Haroldo y Augusto de Campos.

**Palabras claves:** poesía concreta brasileña, vanguardia, verbivocovisual, espacio gráfico, arte visual-espacial.

## Abstract

In 1952 three Brazilian poets created the magazine Noigandres, strongly influenced by Ezra Pound, Stéphane Mallarmé, Max Bill and Guillaume Apollinaire among many others. Their manifesto *Plano-piloto para poesia concreta* (1958), appealed to emphasize the graphic space as the structure of the verse, atomizing the word in space. The avant-garde group called this linguistic practice *verbivocovisual*, taking the visual, phonetic, and syntactic aspects as material that has meaning and making the poem and its structure significant. They refused to give total relevance to the message and wished to establish a meta-communication or a communication of forms, leaving aside poetic allegories and turning the blank space of the page into an additional typographic resource. In this paper we will approach the ways of exploring different spaces-linguistic, expository, and virtual- through the example of the concrete poetry as represented by Décio Pignatari, Haroldo and Augusto de Campos.

**Key Words:** brazilian concrete poetry, avant-garde, verbivocovisual, graphic space, visual-spatial art.

---

**Recibido:** 29/07/2021 y 5/11/2021.    **Arbitrado:** 6/11/2021.    **Aceptado:** 7/11/2021.

El espacio y la materialidad son temas relativamente nuevos en lo que concierne al estudio formal de la poesía. En el caso de la poesía concreta estos temas son centrales en su concepción. No al verso, no al sentido, no a la introspección, no al realismo, la negación está en el centro de esta revolución de formas que nace en el seno de un pequeño grupo de estudiantes brasileños a mediados de la década de 1950.

Los hermanos Haroldo y Augusto de Campos junto a Décio Pignatari eran jóvenes poetas y traductores que tenían una mirada universalista de la literatura. Traducían y leían poetas estadounidenses y europeos, al mismo tiempo que se mantenían al tanto de nuevos movimientos artísticos.

En el “Plan Piloto para la Poesía Concreta”<sup>1</sup> ellos identifican sus influencias en escritores como: Stéphane Mallarmé, con su especialización visual del poema sobre la página; James Joyce, con su técnica de texto palimpsesto en el cual las asociaciones sonoras crean una narración simultánea a la de la novela; Ezra Pound, con su uso de los ideogramas; E.E. Cummings quien desintegra las palabras y crea una nueva dialéctica. Por último, en Brasil, ven en João Cabral de Melo Neto -arquitecto del nuevo verso portugués- a un precursor de la poesía concreta. Más adelante estudiaron a Sousândrade, en una especie de revisita a la lengua portuguesa<sup>2</sup> donde encontraron bastas resonancias de sus prácticas con las de sus antecesores. Evidentemente también identificaron influencias en las artes visuales: la obra de Max Bill -como representante del arte concreto-, la serie Boogie-Woogie de Piet Mondrian, entre otros.

En este artículo tomaremos como tema central el *espacio*, para leer y comentar las prácticas poéticas de estos tres escritores. Ya que la concepción del *espacio* como herramienta, arma a esta poesía con la capacidad de cautivar al espectador-lector y de multiplicar sus modos de lectura y de interpretación. Se tratará entonces del *espacio* en su sentido utilitario a la composición del poema y a su funcionalidad como recurso tipográfico. ¿De qué modo se vuelve fundamental en la composición de estos poemas? ¿Qué tipo de herramienta representa el *espacio* utilizado como una disposición específica de recursos tipográficos en el poema?

Además, reflexionaremos sobre cómo la experimentación lingüística de la poesía concreta se desplazó a otros *espacios* además del libro. El primero, las galerías de museos como medio de publicación del poema. El segundo, el internet, ya que la poesía concreta se va a trasladar a un espacio cada vez más *digital* y *virtual*.

---

1 DE CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; DE CAMPOS, Haroldo. (1958). “Plano-piloto para poesia concreta.” En *Noigandres* 4. p.156.

2 DE CAMPOS, Augusto; DE CAMPOS, Haroldo; COSTA LIMA, Luiz. (1964). *Revisão de Sousândrade: textos críticos, antologia, glossário, bio-bibliografia*. São Paulo.

## Ciudad de la desdicha; ciudad del juego y la memoria

La poesía concreta ha sido literalmente definida por el grupo Noigandres<sup>3</sup> como: “tensión de palabras cosas en el espacio-tiempo”<sup>4</sup>. *Palabras cosas* ya que la principal funcionalidad del poema concreto es hablar de sí mismo, de la lengua misma, como organismo. Como vemos en el poema de la *fig. 1*, el tiempo y el espacio son usados para evocar la idea de *tiempo* y de *espacio*, y así proponer al lector combinaciones entre estas dos palabras. Leemos *de espaço* y la palabra nos envía a la idea del *espacio* que ella misma ocupa. Leemos la palabra *um tempo* y pensamos como este transcurre al leer. El tiempo no es lineal en la poesía concreta, y la composición del poema tampoco nos impone una lectura lineal ya que podemos saltar de un lado a otro al leer. Esta poesía nos llama a experimentar el poema en el ahora, en su realidad material y en su idea. Nos llama a la abstracción, una práctica en la cual la importancia del mensaje es secundaria. No se necesita mensaje, no hay sujeto, y en muchos casos la voz del poeta se desvirtúa de la persona. Podemos ver en el poema de la *figura 1*, que la tensión que hace flotar estas palabras en el espacio es nuestra búsqueda de sentido. El lector se ve desafiado ante ideas que no le comunican más que su existencia y es justo aquí donde esta poesía apuesta por su recepción. Ella está hecha para no despertar sentimentalismos ni hedonismos en el lector, quien se ve más libre de interpretar y de experimentar a nivel conceptual el poema.

---

3 Noigandres es una palabra tomada del canto XX de Pound, tomada a su vez de la poesía provenzal. Originalmente el grupo fue formado por Haroldo y Augusto de Campos y Décio Pignatari, después otros poetas como Ronaldo Azeredo y José Lino Grünwald se unieron.

4 Campos, Augusto de, Haroldo de Campos, Décio Pignatari. (1999). *Galaxia concreta*, p. 34.

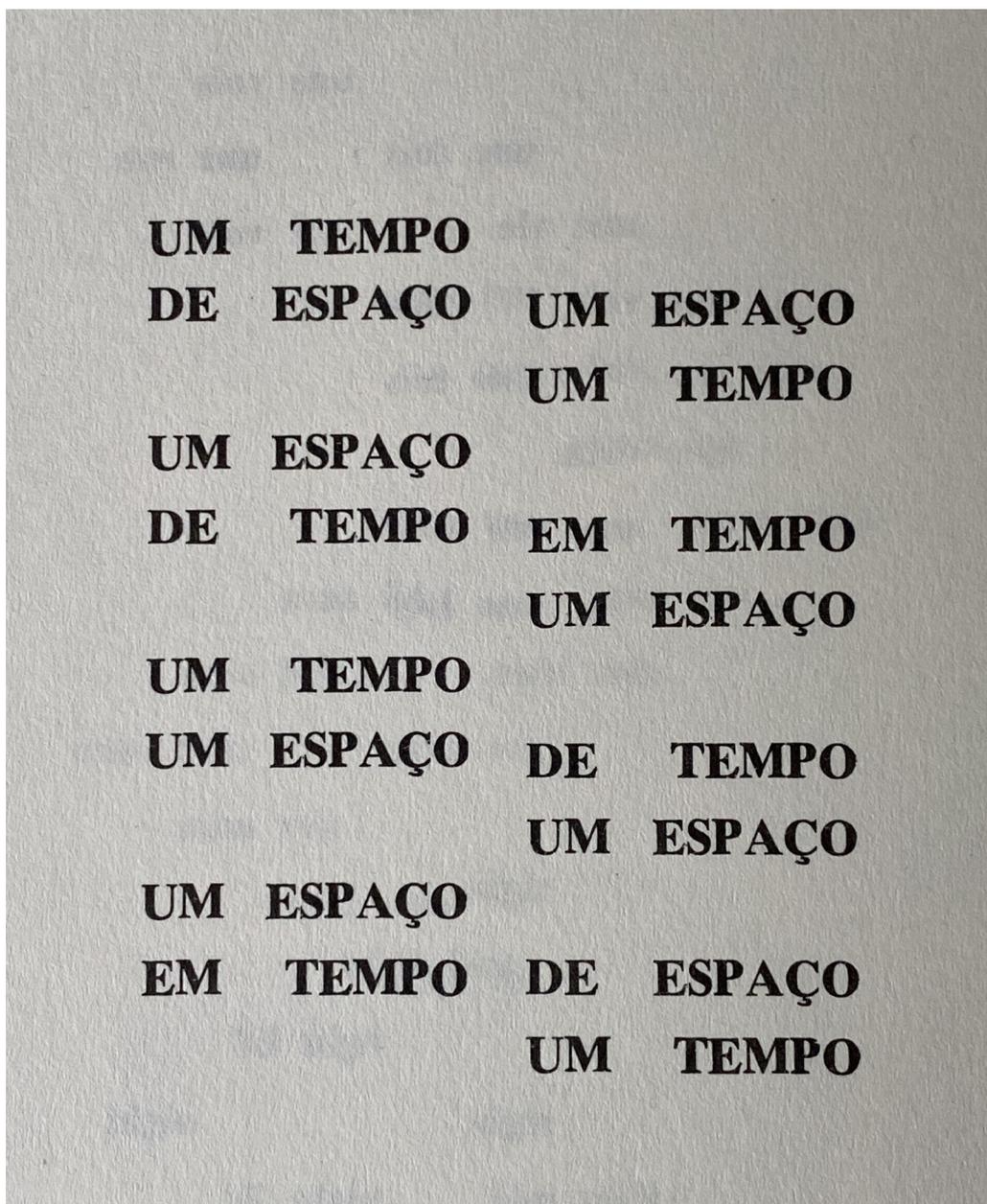


Figura 1

## El salto de *linguistic* al *pictorial turn*

Las prácticas de poesía concreta en Brasil se unieron a movimientos artísticos de escritores que se posicionaban cada vez más cerca de las artes visuales<sup>5</sup>. Desde la fusión entre poeta y pintor que representó, primero, el movimiento Dada y que se desplazó al surrealismo, ya era evidente que la literatura – o al menos la poesía – no podía ser puramente verbal. En 1994, William J. T. Mitchell desarrolla una teoría en la que desea demostrar cómo el estudio textual carece de herramientas para explicar la experiencia lectora. Mitchell, en su libro *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Interpretation*, nos explica:

Independientemente de lo que sea el giro pictórico, (...) es más bien un redescubrimiento postlingüístico y postsemiótico de la imagen como una compleja interacción entre visualidad, dispositivo, institución, discurso, cuerpos y figuración. Es la constatación de que la condición de espectador (la mirada, las prácticas de observación, la vigilancia y el placer visual) puede ser un problema tan profundo como las diversas formas de lectura (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.) y que la experiencia visual o la “literalidad visual” pueden no ser totalmente explicables según el modelo textual.<sup>6</sup>

---

5 El grupo Noigandres al crear el movimiento de poesía concreta internacional, contaban con una fuerte alianza con Eugen Gomringer (suizo-boliviano) en Alemania. La poesía concreta, extensamente expandida en Europa, también se acompañó de grupos artísticos como el del *Spatialisme* en Francia (Pierre Garnier), y en EE. UU, más tarde, con *Fluxus*, entre otros. Para profundizar en el tema consultar: DONGUY, Jacques. (2007). *Poésies expérimentales. Zone numérique (1953-2007)*, Dijon: Presses du réel, collection *L'écart absolu*.

6 “Whatever the pictorial turn is, then, it should be clear that it is not a return to naïve mimesis, copy or correspondence theories of representation, or a renewed metaphysics of pictorial “presence”: it is rather a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visuality, apparatus, institution, discourse, bodies, and figurality. It is the realization that *spectatorship* (the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance, and visual pleasure) may be as deep a problem as various forms of *reading* (decipherment, decoding, interpretation, etc.) and that visual experience or “visual literacy” might not be fully explicable on the model of textuality.” (Traducción personal) Mitchell, William J. Thomas. (1994). *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Interpretation*, p. 16. (Traducción Nuestra).

Según Mitchell el giro pictórico vino después del narrativo y del lingüístico con sus respectivos representantes en la literatura. En la poesía concreta brasileña, si pudiéramos analizarlo así, el giro narrativo no sucedió. Esta poesía pareciera mezclar las prácticas lingüísticas que estaban en boga en la década de 1960 (fuertes influencias de Roman Jakobson<sup>7</sup>), con una conciencia pictórica precoz. Múltiples estudios han aparecido sobre este giro pictórico de la poesía, a partir de la influencia vanguardista y de las artes plásticas. Pero a esto se le debe agregar una característica fundamental, una peculiaridad del movimiento de poesía concreta en Brasil, que es la práctica del diseño gráfico<sup>8</sup>. Un diseño que sea funcional hacia la publicidad y en pro de la comunicación de masas. La postura del grupo Noigandres es ambigua ante estas prácticas ya que se muestran a la vez críticos y admiradores. Críticos al consumo ciego de productos. Y admiradores de la gran eficacia del lenguaje y estética publicitaria para comunicar y crear símbolos e íconos. Así lo dilucida José Ignacio Padilla, al estudiar lo que llama el *momento ortodoxo* del grupo Noigandres:

La influencia entre diseño y poesía concretos es recíproca. Llega a un punto en el que la morfología de los poemas y anuncios es idéntica y no hay criterios claros, a ese nivel, para distinguir obra artística y publicidad: por ejemplo, la síntesis de imágenes y la composición tipográfica para sugerir la fragmentación de la palabra eran usadas en poemas, logos y papelería de empresas. (...) El dominio de la visualidad exhibe su ambigüedad, dado que está ligado a estructuras sociales de poder.<sup>9</sup>

---

7 Haroldo de Campos mantenía correspondencia con Jakobson, en particular sobre análisis poético y traducción. El archivo se puede conseguir en Cambridge, en el Massachusetts Institute of Technology (MIT): [https://archivesspace.mit.edu/repositories/2/archival\\_objects/165816](https://archivesspace.mit.edu/repositories/2/archival_objects/165816).

8 Eugene Gomringer, representante de la poesía concreta en Europa, era secretario de Max Bill en Ulm, Alemania. Max Bill será entonces, una gran influencia de esta poesía, artista diseñador que también perteneció al movimiento Bauhaus.

9 PADILLA, José Ignacio. (2009) *Materia y significación en las poéticas latinoamericanas del siglo XX: Vanguardias, Noigandres y Jorge Eduardo Eielson*. p. 129.

Es así como este grupo de poetas establece una gran paradoja en el centro de su poesía deseando una estética y una funcionalidad del lenguaje publicitario, el cual en otros contextos, a su parecer, es corrupta y será criticada. Paradoja que debemos entender en el contexto social y político de la época ya que “sus valores se conformaban con la utopía de modernización y desarrollo que vivía el Brasil de los años 50, muy evidente también en la arquitectura y el urbanismo, cuyo ícono era Brasilia – o más bien –, el plano piloto de Brasilia”.<sup>10</sup>

Tenemos que precisar que la figura de Décio Pignatari es muy influyente en esta particularidad del concretismo. Pignatari aporta su mirada de diseñador y publicista, además de haber seguido una carrera universitaria en la cual se especializó por las teorías de la comunicación. Llegó a escribir poemas como *Beba Coca Cola*<sup>11</sup> y *hombre/ hembra/ hambre*<sup>12</sup>. Estos poemas, como lo mencionamos antes, utilizan el discurso publicitario: *beba coca cola*, para mezclar las palabras que componen la frase, intercambiándolas, mezclando fonemas. Se termina con la palabra *cloaca*, la cual se sitúa en el espacio de la composición del poema separada con un vacío al principio de la línea. Ese vacío, al recorrer el poema con la mirada, nos conduce a ver la primera palabra que es *beba*. El poema no dice directamente, no ataca con frases, al contrario, su composición deja libre al lector para determinar su asimilación, apelando a una lectura crítica y lúcida. En cuanto al poema *hombre/ hembra/ hambre*, escrito en español originalmente, Pignatari se sirve de la semejanza de estas tres palabras para jugar con sus posiciones y crear un poema que expresa mucho, aunque con una economía verbal exacerbada. Véronique Perriol nos advierte las implicaciones de la disposición espacial de esta composición poética:

---

10 *Ibíd.* p. 139.

11 fig. 2

12 fig. 3

A pesar del aspecto minimalista del poema, el significado no se elude, ya que, gracias a la disposición vertical, vemos que se trata primero del deseo del hombre por la mujer [hombre-hambre/ mujer], y luego, a la inversa, del de la mujer por el hombre. Finalmente, “el hombre” y “la mujer” se reúnen, dejando de lado “el hambre”. La disposición espacial de las palabras toma el relevo de la sintaxis. La parataxis es una herramienta de exploración de los recursos gráficos del poema y genera una sintaxis espacial y topológica.<sup>13</sup>

BEBA COCA COLA  
 BABE COLA  
 BEBA COCA  
 BABE COLA CACO  
 CACO  
 COLA  
 CLOACA

Figura 2

13 «Malgré l'aspect minimal du poème le sens n'en est pas éliminé puisque, grâce à la disposition verticale, on voit qu'il est question du désir tout d'abord de l'homme envers une femme [homme-faim/femme], puis inversement de la femme pour l'homme. Enfin, l'homme et la femme sont rassemblés, laissant la faim de côté. La disposition spatiale des mots vient endosser ce que remplissait précédemment la syntaxe. La parataxe est un outil d'exploration des ressources graphiques du poème et engendre une syntaxe spatiale et topologique.» (Mi traducción) PERRIOL, Véronique. (2010). *La poésie concrète du groupe brésilien Noigandres : une expérimentation continue*. En: *Revue d'Art et de Littérature, Musique*, p. 7. En: <http://www.lechasseurabstrait.com/revue/spip.php?article4929>. (Traducción Nuestra).

<b>hombre</b>	<b>hombre</b>	<b>hombre</b>
<b>hambre</b>		<b>hembra</b>
	<b>hambre</b>	
<b>hembra</b>	<b>hembra</b>	<b>hambre</b>

Figura 3

Gracias al concepto de parataxis podemos explicar la exploración de la poesía concreta en el plano de la sintaxis y de la composición poética. En los tres ejemplos que hemos dado de poemas, la parataxis ha sido utilizada como recurso principal. Además, el lenguaje y la crítica a la publicidad han sido una característica clave en el concretismo inicial del grupo Noigandres. En la obra de Augusto de Campos podemos encontrar un abanico múltiple de herramientas de las cuales se sirvió para desarrollar su trabajo, el poema *lixo-luxo*<sup>14</sup>, es un ejemplo esencial de esta multiplicidad. *Lixo* que en español significa *basura*, está escrito en grande y compuesto de pequeñas palabras que cuando la mirada se acerca se lee *luxo* que significa *lujo*. Asimismo, la tipografía usada, *pompier*, es una que evoca la estética comercial y el derroche. Es un poema hecho para contemplar. De lejos tenemos la idea de basura *lixo* y al acercarnos la idea de lujo *luxo*, en conjunto lo que predomina en el campo visual es la palabra más grande que es, *lixo*, basura. ¿Mucho lujo crea basura? ¿de cerca el lujo es basura?

---

14 fig. 4.



Las galerías de arte: nuevos espacios literarios *Poemóviles* (1974) son una serie de objetos-poemas que están hechos idealmente para ser expuestos en una galería, aunque no es con esta obra con la que se inaugura la poesía concreta en un museo. En realidad, este movimiento poético brasileño se inauguró oficialmente en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, en la primera exposición nacional de arte concreta<sup>16</sup>. Es tan importante el rol de esta institución en la distribución y creación de la poesía concreta, que es en la bienal de São Paulo en 1957 en la que se conocen Julio Plaza<sup>17</sup> y el grupo Noigandres. De esta experiencia el artista quedó asociado a Augusto de Campos, y de tal vínculo resultó la fabricación en 1974 de los *Poemóviles* y en 1976 de *Caixa Preta*. Augusto de Campos queda entonces empapado de nuevas posibilidades artísticas que lo llevaron a repensar sus prácticas, posicionando así sus nuevos poemas en una tercera dimensión. El mayor logro del trabajo hecho en los *Poemóviles* es que no se necesita salir de la hoja de papel para lograr esta nueva expansión dimensional. Gonzalo Agilar, en su artículo *Entreabrir: los Poemóviles de Julio Plaza y Augusto de Campos*, nos hace un breve recorrido por la genealogía de esta obra en conjunto. Y nos explica claramente el papel de la página en la composición del poema:

La página – que es la unidad espacial de los poemas de Augusto de Campos – es, a la vez, el lugar que se quiere transformar. Se usa el papel troquelado que rasga la página y produce un plegado entre dos superficies: “escisión en la que cada término relanza al otro, tensión en la que cada pliegue está tensado en el otro”, escribe Gilles Deleuze a propósito del pliegue.<sup>18</sup>

---

16 Más detalles se pueden conseguir en: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento80977/exposicao-nacional-de-arte-concreta-1-1956-sao-paulo-sp>.

17 Julio Paza es un escritor artista español, en su obra se pueden conseguir libros-objetos muy representativos de la obra abierta.

18 AGUILAR, Gonzalo. (2021). “Entreabrir: los Poemóviles de Julio Plaza y Augusto de Campos”.

En: *revistarosa*. En: <https://revistarosa.com/3/entreabrir@es#notarodap%C3%A91>.

Aquí también se pueden encontrar fotos de los poemas objetos y además de las maquetas hechas por Augusto de Campos, fotos tomadas de sus archivos.

La página rasgada y la galería de arte son espacios intermedios de la poesía concreta, en particular en la obra de Augusto de Campos. Ya que su poesía se vio beneficiada de un recurso nuevo que va a ayudar al poeta<sup>19</sup> a realizar sus más primogénitos objetivos. La aparición del computador personal fue la revelación de una herramienta poderosa, capaz de compaginar en un solo objeto-poema, recursos visuales, auditivos y de movimiento.

### Más que virtual *verbivocovisual*

Un nuevo espacio de creación y de difusión de obras es lo que representa la llegada del computador personal a la vida de Augusto de Campos. Primero como espacio de creación mediante diferentes softwares (Macromedia Director y Flash) para crear poemas animados. De Campos lo llama en un principio el *clip-poema*, el primero fue *PULSAR*, en 1984. Para 1991, cuando el poeta adquiere un computador personal, es cuando logra crear por sí solo estas animaciones. Augusto de Campos en un capítulo de su libro *Poesía, antipoesía, antropofagia*, nos habla en específico de este momento clave de su obra. Ya que, en lo digital, “en este universo, la poesía concreta o, adoptando una fórmula más generalizadora, la poética “verbivocovisual”, vino a encontrar un espacio, a mi juicio, propicio de desarrollo y expansión.”<sup>20</sup> Efectivamente, es un universo de expansión, ya que los mismos poemas que se realizaron en los remotos años cincuenta, sufrieron una metamorfosis a partir de los años noventa. Para el 2003, cuando escribió esta reflexión, consideraba que:

Como nunca antes, el poeta puede crear hoy, en su estudio casero, un poema en el que las palabras se materializan plenamente: pueden expandirse y moverse en varios colores y texturas, interactuar con

19 En particular a Augusto de Campos, ya que es él, quien más se compromete en las nuevas experiencias digitales para seguir transformando su obra.

20 “Nesse universo, a poesia concreta ou, adotando uma fórmula mais generalizante, as poéticas “verbivocovisuais”, vieram encontrar um espaço, a meu ver, congenial de desenvolvimento e expansão.” DE CAMPOS, Augusto. (2015). *Poesía, antipoesía, antropofagia & cia.* p. 484. (Traducción Nuestra).

imágenes e incluso asociarse con voces y sonidos, en la producción de animaciones, que tendrán vida dentro o fuera del ámbito digital.<sup>21</sup>

Recordemos que desde 1952, cuando se publicó *poetamenos*, se concebían los poemas acompañados de alusiones visuales y de movimiento, para ese tiempo se utilizaron diferentes colores en la composición, se atomizaba la palabra o se reducían a fonemas o a onomatopeyas. Ahora poemas como los de Décio Pignatari, *Organismo* y *LIFE*<sup>22</sup>, contaban con nuevas versiones animadas. Así mismo, y en formato GIF, tenemos *poetamenos* que cambia de color y de palabras en la animación. Gracias al lenguaje digital las propuestas de las vanguardias literarias de principios del siglo XX, que reposaban en propuestas de exploración pluridimensional del lenguaje, consiguieron un sitio y realización concreta.

Hay tanto que decir sobre cómo la revolución de formas consiguió realizarse en lo digital, pero no podemos extendernos más sin mencionar lo que el internet significó en la difusión de esta poesía. El internet, teniendo la capacidad de compartir archivos en formatos que no son sólo textuales, fue directamente el espacio predilecto para que el lector se convirtiera en espectador de poesía. El precursor de esta nueva manera de difundir el arte de vanguardia fue el artista estadounidense Kenneth Goldsmith en 1996 con la creación de UBU WEB<sup>23</sup>. En este sitio web se pueden encontrar diferentes versiones animadas de los poemas del grupo Noigandres. Esta plataforma permitió a la poesía concreta brasileña entrar en un radar más amplio de difusión literaria, ya que no sólo se consigue su obra sino también la de artistas de todo el mundo. UBU web contiene extractos de audio, textos críticos literarios, animaciones en GIF o

---

21 “Como nunca antes, o poeta hoje, em seu estúdio doméstico, tem condições de criar um poema onde as palavras se materializam integralmente: podem se expandir e se movimentar em cores e texturas diversas, interagir com imagens e ainda associar-se a vozes e sons, na produção de animações, que terão vida dentro ou fora do âmbito digital.” *Ibid.*, p. 486.

22 Poemas animados disponibles en: <https://www.ubu.com/historical/pignatari/index.html>

23 Plataforma dedicada a la distribución en acceso libre a archivos multimedia del arte y literatura de vanguardia, sitio web: [https://www.ubu.com/historical/decampos\\_a/index.html](https://www.ubu.com/historical/decampos_a/index.html)

flash (antes de que el formato fuera discontinuado a principios del 2021) y videos.

A modo de conclusión, en este artículo hemos tratado la noción de *espacio* desde diferentes acercamientos. El primero y principal fue lingüístico, desde la perspectiva de la composición espacial del poema. En su sintaxis, a partir de la noción de parataxis, pudimos explicar las diferentes maneras de agenciar las palabras en el espacio de la poesía concreta. El lenguaje publicitario y su influencia en la economía del lenguaje también fueron ideas desarrolladas en nuestro primer acercamiento. La poesía concreta además de haber propuesto con sus prácticas literarias un giro lingüístico y pictórico, también se aventuró en la concepción de la obra abierta, el libro-objeto que ha sido pensado para ser expuesto en galerías y exposiciones de museo. Lo que nos lleva a nuestro segundo acercamiento, en el cual miramos el espacio como medio de difusión y exposición de las obras. El museo como lo acabamos de mencionar, pero también el internet. La web como plataforma, en la cual el poema concreto encuentra su realización completa. Alcanzando finalmente el estatus *verbivocovisual* pero no solo con el texto sino con el movimiento, el sonido y las imágenes de la animación.

En poemas que son más que textuales, en formatos intermediales, poemas que aún siguen explorando el lenguaje, pero utilizando herramientas del siglo XXI. Esto ha sido solo un acercamiento breve de la noción de *espacio*, este estudio de caso de la poesía concreta brasileña, representada particularmente en este artículo por el grupo Noigandres, ha resultado ser muy oportuno. Ya que la naturaleza particularmente contestataria del concretismo brasileño y en general de las vanguardias, las lleva a deslocalizarse de espacios tradicionales de creación literaria. Deslocalizaciones que multiplicaron las libertades de creación poética a nivel lingüístico, primero con el desplazamiento a espacios de progreso artístico como los museos y después al internet con la llegada del nuevo milenio.

París, 2021.

## Referencias bibliográficas

- AGUILAR, Gonzalo. (2021). “Entreabrir: los Poemóviles de Julio Plaza y Augusto de Campos”. En: *revistarosa*. En: <https://revistarosa.com/3/entreabrir@es#notarodap%C3%A91>. (Recuperado el 29 de Junio de 2021 a las 9:20 p.m.).
- DE CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; DE CAMPOS, Haroldo. (1958). “*Plano-piloto para poesía concreta*.” En *Noigandres 4*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil.  
(2015). *Poesía, antipoesía, antropofagia & cia*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- DE CAMPOS, Augusto; DE CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. (1999). *Galaxia concreta*. México D.F: Universidad Iberoamericana, Artes de México.
- CORTANZE, Gérard. (1976). *America libre: Exercice de lecture(s) transformationnel(les) de la poésie latino-américaine contemporaine*. Paris: Seghers.
- GARNIER, Pierre. (1968). *Spatialisme et poésie concrète*. Paris: Gallimard
- MITCHELL, William J. Thomas. (1994). *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Interpretation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- PADILLA, José Ignacio. (2009). “Materia y significación en las poéticas latinoamericanas del siglo XX: Vanguardias, noigandres y Jorge Eduardo Eielson”. En: *ProQuest Dissertations & Theses Global*. Disponible en: <https://www.proquest.com/dissertations-theses/materia-y-significación-en-las-poéticas/docview/250839990/se-2?accountid=9641> (Recuperado el 20 de Junio de 2021 a las 5:50 p.m.)
- PERRIOL, Véronique. (2010). “La poésie concrète du groupe brésilien Noigandres : une expérimentation continue”. En: *Revue d'Art et de Littérature, Musique*. Disponible en: <http://www.lechasseurabstrait.com/revue/spip.php?article4929> (Recuperado el 20 de Junio de 2021 a las 5:50 p.m.).