

El comienzo del fin de la palabra en la poesía latinoamericana EL POEMA SEMIOTICO

Clemente Padín

La poesía latinoamericana vive su cambio de paradigma cuando abandona la palabra como único y exclusivo medio de expresión e ingresa en un complejo de significación en el que alternan signos de otros lenguajes.

La bisagra que articula el cambio entre la *poesía concreta* (1956) que, al abolir el verso, debe centrarse en la palabra y las corrientes poéticas posteriores, es el *poema semiótico*.

Las corrientes poéticas que abandonan a la palabra como único medio de expresión haciendo ingresar a la poesía signos de otros lenguajes son: el *poema / proceso*, surgido en 1967, en el Brasil y para el cual, en palabras de uno de sus impulsores, Wladimir Dias-Pino, el poema es «poesía para ser vista, sin palabras»; la *poesía para y/o a realizar*, para la cual lo importante es la participación del «lector», propuesta por Edgardo Antonio Vigo, hacia 1970, en la Argentina y la *poesía inobjetal* que propone la pre-eminencia del lenguaje de la acción por encima de cualquier otro, originado en el Uruguay, hacia 1971.

Ciertas formas de la *poesía visual* que se cultivaron en América Latina desde mediados de los 60s, también des-semantizan total o parcialmente los poemas valiéndose, únicamente, de las posibilidades expresivas de las formas de las palabras o las letras, privilegiando la espacialidad y lo visual por sobre lo meramente verbal.

Si aceptamos el punto de vista de Nicteroy Argañaraz (1992) de que aquellas cuatro tendencias (la *poesía concreta*, el *poema / proceso*, la *poesía para y/o a realizar* y la *poesía inobjetal*) pertenecen a un mismo proyecto cultural y que conforman un «constructo diacrónico» o «macroproyecto secuencial», cabría acotar que en esa secuencia el eslabón perdido que une el sector del constructo que aún se vale de las palabras (su significado) con aquel otro que la abandona, es el *poema semiótico*.

Precisiones

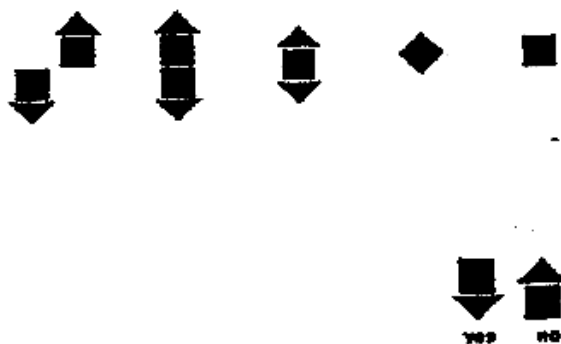
La semiótica es la disciplina científica que se ocupa de la teoría de los signos. Y, como los poemas se escriben o se hacen con signos, entonces, todo poema es semiótico, *per se*.

Lo que llamamos *poema semiótico* es el poema en el cual las palabras son sustituidas por figuras o íconos ordenados de tal o cual manera que pudieran configurar un sentido, para el cual se adjunta un código explicatorio.

El *poema semiótico*, es el desarrollo radical de una de las tendencias de la *poesía concreta*, la tendencia matemática que enfatiza el proceso por sobre lo estructural y que tiene como base la obra de Wladimir Dias-Pino.

Por diferentes caminos tanto Luis Angelo Pinto como Decio Pignatari, poetas concretos de Sao Paulo, habían llegado a los mismos resultados que Dias-Pino y cuando sus poemas fueron publicados en *Invenção*, Nro. 4, Dic. 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 de Manhã*, el 21 de agosto de 1965, llama a sus obra *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*, Nro. 1, enero, 1977-Petrópolis, RJ, Brasil). La aclaración exhaustiva viene a cuento a la hora de precisar quién fue realmente el creador del *poema / proceso*, pues, se sabe, éste nace de aquel.

He aquí un *poema semiótico* de Angelo Pinto que, por su sencillez, nos exime de mayores explicaciones:



Para mejor comprender su naturaleza nos es necesario establecer un marco teórico mínimo que nos responda ciertas interrogantes y, más adelante, examinar someramente la *poesía concreta*, de la cual se deriva.

Marco teórico

La imagen de Jakobson caracterizando la función poética del lenguaje como la proyección del eje paradigmático sobre el eje sintagmático, parece ideal para explicar el fenómeno de estas formas experimentales: «La función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación» (1975). La equivalencia alude a la repetición o reiteración de acentos, ritmos, fonemas, sílabas, estructuras sintácticas, etc. La proyección de esa recurrencia paradigmática se concreta en el plano sintagmático, es decir, en el texto poético.

Si lo dijéramos con palabras de Pierce, en la poesía íconos o códigos no-verbales (o signos por similaridad, analógicos) se proyectan sobre las palabras o símbolos (o signos por contigüidad). En otras palabras: la proyección de los códigos no específicamente verbales transforman la palabra en ícono o figura.

Si seguimos el punto de vista de Hjelmslev vemos que lo que pudiera definir a un poema estriba en la forma en que se expresa el contenido. La forma del contenido puede ser cualquiera ya que lo que denota a la poesía es la especial caracterización que asuma en la forma de la expresión. Por ejemplo, un contenido que denota «ajedrez» y que adopta esa forma lingüístico-visual según el código del idioma español pudiera ser expresado «tablero sepulcral en donde las Parcas juegan mi vida», accediendo a, por lo menos, una impronta formal que extraña la expresión, haciéndola ingresar en lo poético: la metáfora.

Podríamos transgredir aún más la expresión y decir «contienas contienden titanes trebejos trabajos», sumando la aliteración y la métrica a los recursos extrañadores. También, recurrir a los códigos visuales o icónicos como en este fragmento del conocido poema de Gerardo Diego:

la muerte
me
jugando

y la vida
están
la vida

o simplemente, dibujar un cuadrados con palabras o letras, etc.

Véase que la forma del contenido sigue siendo la misma palabra «ajedrez», lo que cambia es su expresión.

En razón de estos argumentos muchos opinan que el ser de la poesía reside en esas figuras formales (no sólo en su contenido). Así como la rima o la aliteración son operadores fónicos y la metáfora es un operador semántico así la imagen o disposición de los versos, palabras, sílabas o letras, incluyendo cualquier suerte de signo icónico, son operadores visuales con su propio poder de expresión que, incluso, pueden reforzar el sentido semántico de lo verbal (como en los poemas caligramáticos de Apollinaire).

Al *poema semiótico*, que suele ser analógico a la manera de los ideogramas chinos, le es necesario una sintaxis o un ordenamiento en unidades discretas como en el pensamiento lógico o el lenguaje discursivo (en verdad, las formas clásicas como p.e., el soneto, la décima, el hai-ku y otras, tampoco poseen una estructura totalmente lógico-formal, ya que las palabras deben ordenarse analógicamente en versos, cuartetos, tercetos, etc., respetando ritmos, rimas, acentos, etc., todas estructuras extremadamente rigurosas formalmente).

En cuanto al *poema semiótico*, las formas o símbolos que lo componen requieren de claves léxicas para su lectura, a la manera de un programa que traduce el poema a códigos verbales.

Fuentes del poema semiótico

En mayor o menor grado cada una de las tres tendencias de la *poesía concreta* contaba con obras que preanunciaban los nuevos avances formales. Así, la tendencia Noigrandes de la cual hemos elegido el poema «Vai e Vem» de José Lino Grunewald:

vai	e	vem
e		e
vem	e	vai

en donde la estructura visual se metaformiza en la estructura verbal, es decir, donde se concreta el isomorfismo espacio-temporal. La correspondencia entre significado (el movimiento de vaivén) y expresión visual se conjugan en una única estructura y, también, se conjuga con la expresión oral o fónica (alternancias vocálicas armónicas y rítmicas y consonantes fluidas). Además, la correspondencia «verbivocovisual» se realiza en todas direcciones sobre el eje de la conjunción copulativa «e». En palabras de Moacyr Cirne (1977): «Realismo semiótico: la práctica significante del texto en su absolutización semántica: signo de signos».

Como ejemplo de la tendencia metafísica-simbólica de la *poesía concreta*, examinemos brevemente el siguiente poema, inintitulado, de Ferreira Gullar, (1958):

verme

olho

lacre

maça

vermelho

alarme

boca

verde

velho

en donde la disposición espacial de las palabras, dispuestas de acuerdo a las fuerzas intangibles del campo visual (Gestald), van desplegando los tiempos y los silencios en donde se concretaría la expresión existencial, propia de esta corriente. La aliteración y combinación, tanto gráfica como semántica, van generando los sentidos por la sola sugestión de su cercanía su tiempo y su duración en la materialización tanto gráfica como fónica. La fuerza de atracción de «vermelho» es significativa y señala, entre otras, la conjunción «verme» y «velho», p.e.

Por último nos detendremos en el poema *Solida* (1956) de Wladimir Dias-Pino, fuente directa del *poema semiótico*. Primero veremos el poema y una de sus versiones didáctica, tal como fue presentado en la histórica exposición:

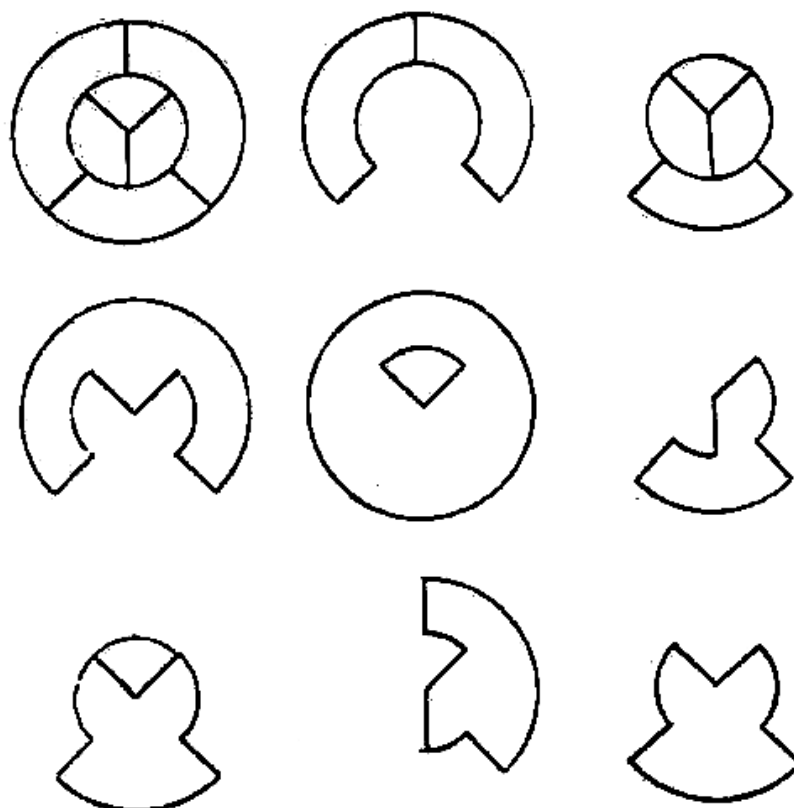
S	O	L	I	D	A	S	O	L	I	D	A		
S	O	L	I	D	A	O	O
S	O
		L	I	D	A
S	O	L
S			A
			I	D
	O
			D	A
		L	I	D	A
			D
	O
			D
			I	A

De la palabra «solida», matriz, surgen diferentes versiones: «solidao», «so», «lida», «sol», etc. Su ubicación en el espacio-soporte va desarrollando relaciones que pueden establecerse estadísticamente, de acuerdo a la frecuencia del uso de las letras en el poema, como, p.e., en estas tres versiones:

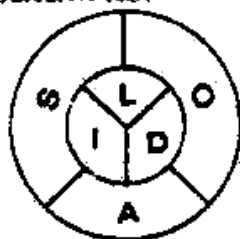


Estas versiones gráfico-visuales que intenta la codificación del espacio a través de las grafías, se aplican, sobre todo, al estudio exhaustivo de las posibilidades de lectura del poema, explorando los aspectos semióticos del lenguaje verbal.

Por último esta versión esclarecedora, netamente *espacional*, nos ilustra el pasaje nítido de lo verbal a lo visual. Como se ve, la forma geométrica pudiera ser otra (de hecho Wladimir Dias-Pino realizó otra versión utilizando un cuadrado): este concepto básico, de índole formal, será la piedra angular del futuro *poema / proceso*.

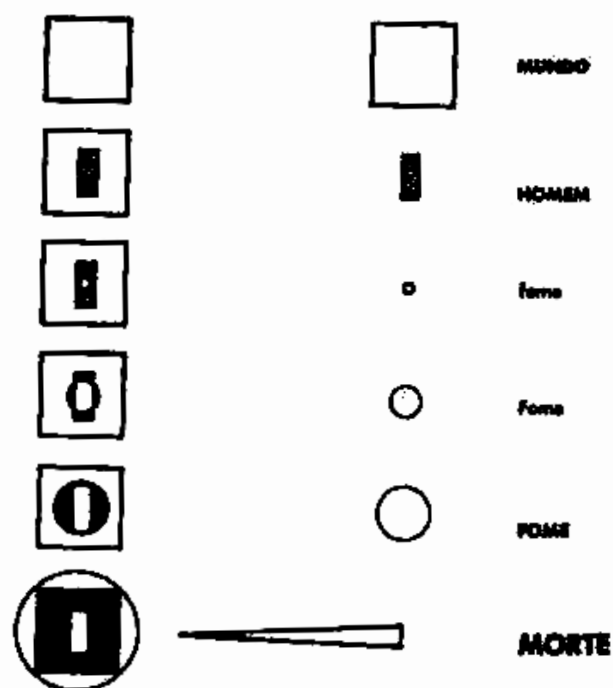


Por si algún lector desprevenido aún no lo apreció, incluyo la clave del poema para su correcta interpretación que Dias-Pino no cede en virtud de que su intención es demostrar que es posible el poema sin palabras.



Análisis de dos poemas semióticos

Primero veamos el poema de José de Arimthea, publicado en *Vozes*, Nº 64, 1970, Petropolis, Brasil. 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, el «hambre», en desmedro de los otros, el «mundo», y el «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 la existencia del «mundo». La ocupación total de «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 correlaciona con la figura final del poema que se caracteriza por la ocupación del espacio semántico de «hombre» y «mundo» por el ícono «hambre».

Pero hay más, el juego visual entre los colores blanco y negro y la retícula que, a medida que avanza el poema, se intercambian entre sí. Esto juega un papel decisivo en la expresión y funciona como otro nivel de lectura, pese a que su tema es el mismo que el anterior. La retícula de «hombre» va desapareciendo en tanto avanza el blanco de «hambre» hasta hacerla desaparecer totalmente en el penúltimo cuadro. Contrapuntísticamente «mundo» está presente en tanto es blanco y ausente cuando es negro. «Hombre» deviene blanco en tanto desaparece, al contrario de «mundo».

El ícono «hambre» permanece fuera de este proceso: no desaparece nunca del poema. Su proceso no es el binarismo como en «mundo» (blanco/negro) o como en «hombre» (retícula/blanco), sino la paulatina ocupación de los otros espacios.

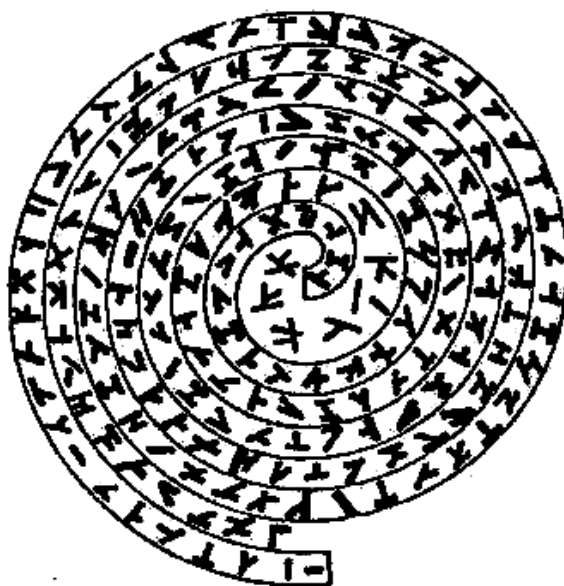
Otra posible lectura metaforiza la deglución visual de «hambre» con la deglución real de todo lo pasible de ser comido que vastísimos sectores de la población de Brasil estaba forzada a realizar habida cuenta de las hambrunas que padece endémicamente, sobre todo en el nordeste del territorio, cuna del autor del poema, José de Arimathea.

Tómese nota que la problemática que plantea el poema supera en mucho el regionalismo estrecho y se proyecta mundialmente al expresar una situación coyuntural a la cual no es ajeno el mundo entero, ni época alguna. Sin embargo, el poema nos reserva otro as en la manga: hasta el penúltimo cuadro los órdenes no se habían mezclado. Por un lado el texto a la izquierda y, por el otro, el código a la derecha. 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», «hambre» y «muerte»), altera sus tamaños en razón de su importancia en la narración. Las lecturas parecen inagotables, tal la riqueza informacional del poema de José de Arimathea.

El otro poema que queríamos examinar, en virtud de su alto grado informacional, pertenece a Neide Sá (1967) correspondiente a la etapa en la cual la relación mecánica ícono-palabra había sido superada dando lugar a innúmeras interacciones entre ambos órdenes, es decir, los elementos del código no sólo traducen los íconos sino que, también, intervienen en el texto, dando lugar a un cambio formal radical.



	VER	<	SABOR
—	VIDA	>	SABER

Por una parte el código lingüístico, impuesto por la autora, impone cierta lectura. Pero, la espiral, al cambiar la dirección de los íconos, también altera la significación, con lo cual se asiste a un aumento progresivo de la ambigüedad. Por otra parte, las conjunciones de los íconos hacen estallar significaciones totalmente ajenas a la lengua: p.e., la conjunción iconográfica de los signos de «ver», «vida» y «sabor» dan origen a una expresión conceptual «ver vida sabor» que no tiene formulación en la lengua. En cambio, sí tienen una expresión visual o gráfica. Y este es uno de los grandes argumentos del *poema / proceso* que parece confirmar el aserto de que no todo puede ser expresado por la lengua o el lenguaje verbal.

Otras lecturas posibles: comenzar la lectura por el comienzo o por el centro del poema; leer sólo el texto encerrado entre líneas; releer el poema haciendo girar la espiral, etc. Obsérvese que basta girar la espiral sobre sí misma para que las significaciones intercambian sus valores en una suerte de semiosis incontrolada.

Conclusión

Apenas 5 años después de los *poemas espaciales* de Dias-Pino y 3 años después de la publicación de los *Pop-Cretos* por los concretistas paulistas Angelo Pinto y Decio Pignatari, nació en Río de Janeiro, en diciembre de 1967, el movimiento *poema / proceso*. Un poco más tarde, en 1970, surge la *poesía para y/o a realizar* del poeta argentino Edgardo Antonio Vigo y la *poesía inobjetal*, originada en el Uruguay, en 1971.

Estas tres últimas tendencias, al dejar de lado a la palabra como elemento fundamental y determinante de la expresión poética, sellarían el ciclo de las formas poéticas que expresaban a la modernidad (progreso indetenible de las formas guiado por un ideal de perfección) abriendo cauce a nuevas formas.

Precisamente el gozne que articuló el pasaje de una poética de palabras a una poética de signos fue el poema semiótico.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Argañaraz, N.N. *Poesía Latinoamericana de Vanguardia*, Montevideo, O Dos, 1992.
- Cohen, Jean. *Estructura del Lenguaje Poético*. Madrid, Gredos, 1978.
- Dias-Pino, Wladimir, *Processo: Linguagem e Comunicação*, Río, Vozes, 1973.
- Ferreira Gullar. *Poemas*, Río, Espaço, 1958.
- Hjelmslev, Louis. *Prolegómenos a una Teoría del Lenguaje*, Madrid, Gredos, 74.
- Jakobson, Roman, *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona, Seix Barral, 1975.
- Padín, Clemente, *De la Representation a l'Action*, Polaires, Marsella, 1975.
- Pignatari, Decio. *Semiótica & Literatura*, San Pablo, Cortez & Moraes, 1979.
- Pignatari, Decio y de Campos, Augusto y Haroldo. *Teoría de Poesía Concreta*, San Pablo, Invençao, 1965.
- Vigo, Edgardo Antonio. *De la Poesía / Proceso a la Poesía para y/o a Realizar*, La Plata, Diagonal Cero, 1970.