

ESPETÁCULO POPCRETO: A POLÍTICA DAS COISAS

Gonzalo Aguilar

Universidad de Buenos Aires

Resumen En su manifiesto de 1957 publicado en el *Jornal do Brasil*, Augusto de Campos define a la poesía concreta como “TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO”. ¿Pero qué significa específicamente el término “palavras-coisas”? ¿Qué es una *cosa*? ¿Es algo que se mantiene siempre igual a sí misma en la trayectoria de Augusto de Campos o se va transformando según las diversas encrucijadas históricas? A partir de la exposición de los *Popcretos* que el poeta realizó con el artista plástico Waldemar Cordeiro y el músico Damiano Cozzella en la galería Atrium en diciembre de 1964, este ensayo investiga las relaciones de los poemas con el lenguaje, las cosas y los sujetos en el contexto de la dictadura militar.

Palavras clave Popcretos – Waldemar Cordeiro – poesia-coisa – crisis del sujeto – Golpe militar de 1964 – poesía y política

Abstract In his 1957 manifesto published in the *Jornal do Brasil*, Augusto de Campos defines concrete poetry as “tensión of word-things in space-time”. But exactly what does the term “word-things” mean? What is a *thing*? Is it something that remains always the same in the trajectory of Augusto de Campos or does it keep changing according to different historical circumstances. Base on the exhibition of Popcretos with the plastic artista Waldemar Cordeiro and musician Damiano Cozzella in the Atrium Gallery in December 1964, this essay studies the relationships of the poems with language, things and subjects in the context of the military dictatorship.

Keywords Popcretos ,Waldemar Cordeiro, poetry-thing, crisis of the subject, military coup of 1964, poetry and politics

as coisas têm peso, massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor, posição, textura, duração, densidade, cheiro, valor, consistência, profundidade, contorno, temperatura, função, aparência, preço, des-tino, idade, sentido. As coisas não têm paz. Arnaldo Antunes

1. La cuestión política y el readymade

En la última exposición de Augusto de Campos, realizada en una galería paulista hace unos meses, se exhibió un poema titulado “Clausula pétrea” que dice así: “Constituição Federal / Artigo 5º / LVII / Ninguém / será considerado / culpado / até o trânsito em julgado / de sentença penal / condenatoria”. El poema visual es una obvia referencia a la situación del ex-presidente Lula y se relaciona con una serie de poemas políticos, críticos de la figura de Bolsonaro y del impeachment a la ex-presidenta Dilma Rousseff, que Augusto de Campos ha compuesto en los últimos años. Aparece aquí, además, su trabajo como abogado (fiscal del Estado, cargo que obtuvo mediante concurso público, en 1962) que ha sido paralela a su labor de poeta a lo largo de más de treinta años.

La “clausula pétrea”, en términos jurídicos, es lo que en inglés se denomina “eternity clause” y se refiere a los principios de la Constitución que no pueden ser modificados. En la Constitución brasileña, por ejemplo, la forma federativa de Estado; el voto universal; la separación de poderes, y –finalmente– los derechos y garantías universales que el “contrapoema” de Augusto reproduce textualmente. Este poema introduce un tema central de la actual encrucijada: frente a la llegada al poder democrático por votación popular de un candidato antidemocrático, ¿existen o no, principios que limiten su poder? ¿Podemos nosotros, que estamos hechos de historicidad, argumentar que hay principios intangibles, esto es, atemporales o eternos –como las cláusulas pétreas– que deben ser respetados? El poema apunta a políticos y jueces pero también a radicalizar los universales y los principios del derecho. Como un *readymade*, no expresa una opinión sino que pone frente a nosotros una *cosa* (el texto constitucional) en la que los sujetos –sea autor, sean lectores– se autolimitan a expresarse a través de un recorte de la palabra de otro. Hay que recordar que, en la poética de Marcel Duchamp, el poder de la elección del *readymade* consistía, paradójicamente, en la *indiferencia* en relación a ese objeto, de manera que en realidad más que un objeto era una cosa, porque se resistía a toda codificación o a cualquier proyección significativa estable del sujeto. La astucia de Duchamp era justamente poner esa cosa en un espacio de exhibición determinado que *ponía al desnudo* los intereses, deseos y posiciones de los diferentes sujetos que lo interpretaban (esto es, que lo transformaban en objeto). En el contrapoema de Augusto de Campos, la *indiferencia* es política: ¿cómo puede borrarse lo que fue escrito en la piedra? ¿Cómo puede olvidarse esa cláusula que, para una comunidad, es intangible? ¿Cómo puede ser la cosa no vista, porque está supuesta, ser negada, al punto de que tenga que venir un poeta (que rememora su papel como fiscal de Estado) para ponerlo no blanco sobre negro, sino azul sobre rojo, para hacer más perceptible su lugar dramático?

Importa menos el debate sobre el carácter naturalizante de las cláusulas pétreas (y eventualmente conservador), que su aparición poética. Contrapoema antilírico, la signatura poética de la cosa ha sido un signo de diversas poéticas del siglo XX, entre ellas el concretismo, ¿y qué otra cosa indica mejor la cosidad que la piedra a la que se refiere el título, la cláusula pétrea? Es más, el beginning (para usar un término de Edward Said) de Augusto de Campos, su *primer* verso, de su primer libro *O Rei Menos o Reino* de 1951, dice así: “Onde a Angústia roendo um não de pedra”. La piedra que dice no, la cosa que nos habla para borrarlos, ya estaba en el camino de Carlos Drummond de Andrade y en la poética pétrea de João Cabral de Melo Neto.¹ Porque si la piedra es –como quiere el Heidegger de *Los conceptos fundamentales de la metafísica*– “sin mundo”², es un límite al sentido, a la palabra y a la persona. Un “não”, como dice el poema de Augusto, de aquello que es no-sujeto, no-persona, pura cosa. La piedra es la cosa por excelencia.

Esta disolución del sujeto en la piedra, esta “desaparición elocutoria del yo” de la que hablaba Mallarmé, encuentra su forma ideogramática, en color verde, en “paraiso pudiendo”, composición de *Poetamenos* de 1953: “petr’eu” es el neologismo, la contracción entre el sujeto y la piedra que se pierde en la dureza del sexo y el paraíso del goce. A diferencia de la dualidad de Carlos Drummond y de la piedra pedagógica de João Cabral (en la que el geómetra impone las medidas), hay en Augusto de *Poetamenos* un goce (angustioso o alegre) en este convertirse en cosa, en dejar de ser sujeto o, para decirlo con otro verso de *O Rei menos o Reino*,

Este é o reino do rei que não tem reino
E que –se algo o tocar– desfaz-se em pedra.

Es cierto que la subjetividad de *Poetamenos* es suprimida cuando se forma el concretismo como movimiento programático y la piedra adquiere un carácter más cabralino, más constructivo, más geométrico. Será muchos años después, en los años sesenta, que la piedra adquiere un nuevo estatuto en tensión con el sujeto. Tanto en el ámbito de la traducción como de la crítica y de la poesía, la relación con la cosa no es la de un sujeto que se expresa sino la de un sujeto espectral – como sucede en el emblemático SOS– que emana de la superficie del poema, de la palabra-cosa. En su ensayo más importante sobre música contemporánea (me refiero a “Pós-música: oír las piedras”, publicado en *Folha de São Paulo*, el 2 de febrero 1997), Augusto habla de una música espectral:

¹ De hecho, Drummond publica en 1962 el poemario *Lição de Coisas* lo que provoca una entusiasta reseña en el número 2 de la revista *Invenção*.

² Martin Heidegger: *Los conceptos fundamentales de la metafísica. Mundo, finitud, soledad*, Madrid, Alianza Editorial, 2007, pp. 225ss.

Las últimas obras de Nono movilizan los recursos menos convencionales, articulando la microtimbrística de instrumentos y voces con “live electronics”, hasta el borde de lo inaudible, en favor de la regeneración de la escucha, a partir del sonido-silencio, del sonido-soplo, del sonido-voz, del ur-sonido –el “sonido de las piedras”.

Es la piedra la que emite el sonido y en relación a ella es que se define un sujeto posible. En las traducciones, también en los noventa, Augusto comienza a hacer las versiones de la “poesia-coisa” de Rainer Maria Rilke en una antología de 1994 que gana un nuevo título en su ampliación de 2001: *Coisas e anjos de Rilke*. Citando las palabras de Oscar Walzer, se trata de una “desegoização da lírica”³ en que la *despersonalização* própria do concretismo adquiere una inflexión subjetiva espectral.

2. La cosa en 1964

¿Qué es la cosa? La pregunta ha sido modulada de diversas maneras en la cultura occidental, hasta el punto de que Espósito ha dicho que “ningún principio tiene una raíz tan profunda en nuestra percepción e incluso en nuestra conciencia moral, como la convicción de que no somos cosas; puesto que las cosas son lo contrario de las personas”.⁴ Con una extensa deriva jurídica, filosófica y política, me interesa aquí cómo la aparición de la cosa, en el arte brasileño de principios de los sesenta, viene a modificar la relación dominante constructiva entre sujeto y objeto, proyección y diseño (o *design*), forma y caos. No solo en la tradición constructiva (Hélio Oiticica, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Augusto y Haroldo de Campos) sino también en artistas que venían de otras prácticas como el heterogéneo grupo Rex o los neofigurativos de *Opinião 65* y aún de la literatura, como la novela *A paixão segundo GH* de Clarice Lispector. La manifestación de la cosa, su aparición casi brutal, sin destino y a la vez profundamente cotidiana, no es el resultado de un trabajo artesanal deliberado sino de un límite: la piedra que se resiste a entrar en la relación sujeto – objeto. Cuando se manifiesta la cosa como tal –sea un cuerpo, una cucaracha, o una página de un periódico– lo que se produce no es una objetivación de la cosa sino cosificación del objeto –y del sujeto. La cosa es, justamente, la que se resiste a ese proceso de inclusión propio de la persona en la que la separación entre sujeto y objeto es fundante. Antes que sujeto u objeto, la cosa es lo abyecto, algo que preexiste al sujeto (y a su relación con el objeto) y desestabiliza o amenaza su identidad o constitución. Es lo impersonal que destruye los sujetos existentes (el orden) para dar lugar a nuevas subjetivaciones.

³ Citado en Augusto de Campos: *Coisas e anjos de Rilke*, São Paulo, Perspectiva, 2001, p.16.

⁴ Roberto Espósito: *Las personas y las cosas*, Buenos Aires, Katz, 2016, p.7.

A principios de los años sesenta, diversos cambios sociales y políticos forzaron a la forma constructiva a repensarse y a abrirse hasta encontrar líneas de fuga en la autonomía que había sido fundamental en los años 50. “Já no inicio dos anos 1960, –escribe Augusto de Campos– Cordeiro experimentava com manchas e formas orgânicas de matizada geometricidade – o que chamava de ‘arte concreta informal’. Cacos e troços de vidro, de espelho e de pano começaram a perturbar a tranquilidade dos traços e das linhas”.⁵ De modo que en 1964, año en que se produce el golpe de Estado, ya había una forma apta para realizar nuevas modulaciones con cosas que le eran ajenas (una apertura antiautoritaria ya que las cosas también sufren el autoritarismo). La pregunta de Martín Jay, sobre si lo abyecto que es opuesto a la cultura puede ser expuesto o representado en ella⁶, obtiene una respuesta localizada: la *cosa abyecta* es dinámica porque opera en contextos específicos; mantiene su carácter desestabilizador, inquietante, a la vez que puede circular por el gesto de apertura de la obra. Sea la cosa afectiva de Clarice, la cosa despojada de su atributo de propiedad de la antropofagia o sea la cosa signo de Waldemar Cordeiro y Augusto de Campos, la conmoción que produce en esos años se asocia a un cambio profundo en que las anteriores distribuciones de las formas, los sujetos y los objetos se transforman enteramente.

En uno de sus textos aforísticos de *Para não esquecer*, Clarice Lispector escribe: “Se eu tivesse que dar um título à minha vida seria: à procura da própria coisa”. Definición extraña desde que la cosa es, justamente, lo *impropio*, aquello que no es propio y que escapa a toda propiedad. Pero no hay contradicción: no se trata de una apropiación sino de un despojo. Lo propio de la cosa es justamente hacer colapsar el sentido, el sujeto, su saber. En 1964, *A Paixão Segundo GH* incorpora la cosa abyecta en una cucaracha. El “horror” que provoca (“o horror sou eu diante das coisas”) es el de la materia viva previo a la persona, lo que en *Água viva* se denominará el *it*, a “pedra-seixo” a partir de la cual la escritura se abre a la fuerza de lo impersonal, de la vida más allá de la persona.

1964 es también el año en que Oswald de Andrade ingresa al canon literario, con motivo de una serie de ediciones y relecturas que se hacen al cumplirse el décimo aniversario de su muerte. Aunque la antropofagia focaliza dos tabúes de la división entre persona y cosa (la propiedad y el cuerpo⁷) para convertirlos en tótem, lo que van a subrayar las lecturas del periodo –sobre todo las que vienen del concretismo– es el pasaje –para decirlo en palabras de Cordeiro– “da esfera da

⁵ Augusto de Campos: “Waldemar Cordeiro: pontos de partida e de chegada” en *Waldemar Cordeiro. Fantasia exata*, organización de Analivia Cordeiro, São Paulo, Itaú Cultural, 2014, p.399.

⁶ “Can the abject be represented at all? If it is opposed to culture, can it be exposed in culture?”. Ver Martín Jay, “Abjection overruled” incluido en *Cultural Semantics (Keywords of Our Time)*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1998, p.144. También puede consultarse, ya que da otra respuesta al interrogante de Jay, el ensayo de Hal Foster: “Obscene, Abject, Traumatic”, incluido en *October*, Vol. 78 (Autumn, 1996), pp. 106-124.

⁷ Cf. Esposito, op.cit., p.114.

produção para a esfera do consumo”.⁸ De esta manera, la cosa no proviene del sujeto sino que el sujeto se construye a partir de lo que consume o devora. La cosa mantiene su preeminencia.

Esta estrategia es evidente en los poemas que Augusto de Campos compone en 1964. Pero ya antes, en el manifiesto de 1956, Augusto de Campos había escrito que la poesía concreta es “tensión de *palabras-cosas* en el espacio-tiempo”.⁹ La definición se repite literalmente poco tiempo después en el “plano-piloto para la poesía concreta”. El término “palabra-cosa” viene de Sartre que, en *Qué es la literatura*, había diferenciado la poesía de la prosa a partir de este concepto. Pero si en 1956 la palabra era considerada como cosa, en 1964 –en los popcretos– la cosa precede a la palabra ya que en la despersonalización más absoluta –mayor aún que la estrategia mallarmeana del concretismo ortodoxo– no hay escritura o creación sino encuentro e recorte, “*detalhes-detritos da realidade*” como se lee en el catálogo de los Popcretos.

La misma inquietud aparece en los “neoconcretos”. La teoría del no-objeto (postulada por Ferreira Gullar) saca a la cosa de la lógica sujeto - objeto y la libera de la intencionalidad y la finalidad que –idealmente– le otorga el sujeto. El no-objeto es justamente la *cosa* cuando sale de esa lógica y se la conduce a un ámbito de pura disponibilidad. Como los Bichos de Lygia Clark o el espacio en las instalaciones de Hélio Oiticica, que tuvo la virtud de introducir en esa lógica aporética de las personas y las cosas, el cuerpo.¹⁰ La cosa que arroja Oiticica en el 65 es nada menos que el cuerpo del bandido muerto, Cara de Cavalo, de quien hace uno de los bólides que, como traté de demostrar en mi libro, constituyen el origen velado de su obra. La figura humana y la foto del periódico, excluidas ambas de la obra anterior del artista carioca, ingresan con la fuerza abyecta de las entrañas visibles de un cuerpo muerto.

Con diversas modulaciones, a veces hasta opuestas entre sí, hay un gran arco de *despersonalización* que recorre el arte del periodo. Desde diferentes lugares, se buscan salidas para una crisis del sujeto y de la persona. Como estrategia fundamental, una política de las cosas que las coloca en el espacio con su fuerza abyecta y desestabilizadora.

⁸ Waldemar Cordeiro: “Arte Concreta Semântica” en *Waldemar Cordeiro. Fantasia exata*, op.cit., p.367.

⁹ Augusto de Campos: “poesia concreta (manifiesto)” en Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari: *Teoria da poesia concreta, textos críticos e manifestos 1950-1960*, São Paulo, Ateliê, 2006, 4^a ed., p.72.

¹⁰ “O corpo sabe mais”, expressão que Oiticica utilizou em um dos *Heliotapes* que enviou a Augusto de Campos em 1^o de março de 1974. Ver mi libro *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980*, tradução de Gênese Andrade, Rio de Janeiro, Anfiteatro-Rocco, 2016.

3. Exposición POPCRETA

En diciembre de 1964, la exposición de Waldemar Cordeiro en la galería paulista Atrium (ubicada en la calle São Luiz 258 y propiedad del poeta Paulo Bonfim), marca un hito en el panorama artístico brasileiro. Se presentan dieciseis obras de Waldemar Cordeiro, acompañadas de cuatro poemas de Augusto de Campos a los que llamó poemas “Popcretos”, denominación que quedó para toda la muestra. El 9 de diciembre del mismo año se hace el “Espetáculo Popcreto” con una “composição coletiva” con “música coordenada” por Damiano Cozzella y dirigida por Klaus Dieter-Wolf. La muestra encuentra a un Cordeiro que está repensando al concretismo como movimiento histórico (una de las obras presentadas se titula “Contra os urubus da arte concreta histórica”) y un Cordeiro que oscila entre el arte cinético (había estado en París en contacto con el Groupe de Recherche d’Art Visuel, particularmente Le Parc y Soto, p.48) y el arte *pop*, que tuvo una proyección internacional importantísima después de la Bienal de Venezia de 1964, sobre todo en las figuras de Robert Rauschenberg (ganador del primer premio) y Jasper Johns. Todos movimientos articulados alrededor de lo que entonces se denominaba “realismo brutal” que consistía básicamente no en representar la realidad sino en *presentar* las cosas del mundo cotidiano en las obras. Según Walter Cordeiro se trata de “um método de construção inteiramente novo (ou quase) nas artes visuais. Note-se que não apresenta materiais – mas coisas. E uma coisa é, também, uma unidade semântica”.¹¹

Augusto de Campos cuenta que la invitación de Cordeiro a participar de la muestra fue a partir de una visita que hizo a su casa y donde vio los poemas-collage que Augusto estaba haciendo sobre “papéis especiais cartonados”. Cordeiro propuso hacer una exhibición conjunta y aceptó el título que había creado el poeta: “popcretos”. Además, el poeta participó también en los títulos de las obras de Cordeiro, como “Uma cadeira é uma cadeira” de obvia reverberancia gertrudiana.

Para la performance musical, Damiano Cozzella compuso una partitura abierta que consistía en indicaciones para los performers, entre los que se encontraban estudiantes y amigos. Consistía en “um papelão retangular de cor preta, uma partitura especial pendurada no pescoço, com instruções escritas em papel e coladas em pedaços, para a atuação organizada dos performers”. Con una duración que podría haber oscilado entre los 20 y los 13 minutos según los testimonios, los *performers*, según la descripción de Daisy Pecinini en *Figurações. Brasil anos 60*, utilizaban “objetos de uso cotidiano: aparelho de barbear, aspirador de pó, serrote, máquina de escrever; enquanto

¹¹ “Novas tendências e Nova figuração”, *Habitat*, São Paulo, nro,77, p.56, mayo/junio de 1964.

outros devoravam ruidosamente cenouras; outros, ainda, liam em voz alta diferentes jornais, e havia um que declamava um poema em russo”.¹²

La muestra recibió críticas negativas de la prensa paulista pero tuvo ecos inmediatos en la movida carioca que se expresaría en *Opinião 65*, en la que Cordeiro participó muy activamente. La última noche de la exposición, las obras fueron atacadas con escrituras con birome. Según el relato de Augusto de Campos:

Ao retirarmos as obras, depois de encerrada a mostra, num sábado, às 22 h, com a nossa presença, fomos encontrá-las , na segunda-feira pela manhã, todas elas com inscrições ofensivas feitas com esferográfica (uma delas, num de meus poemas, era a palavra LIXO, que me inspiraria a fazer o poema, no ano seguinte). Todos. Cordeiro, enfurecido, esbofeteou um jovem auxiliar que apareceu, pensando que fosse ele o vândalo, pegou do telefone da galeria e tentou chamar a polícia. Procurei acalmá-lo, certo de que se a polícia viesse apreenderia os meus poemas, que continham provocações claras à ditadura e aos militares.. Afinal, Cordeiro desistiu do telefonema, quando, mais tranquilo, verificou que os escritos podiam ser apagados.¹³

La palabra “LIXO”, que después Augusto de Campos versionaría con la tipografía de una importante casa de móveis, duplica el carácter abyecto de las obras. Es como si el espectador indignado hubiera descubierto, sin querer, uno de sus misterios.

El *pop* al que hacían referencia Waldemar Cordeiro y Augusto de Campos consiste básicamente en la extracción de cosas del mundo de lo cotidiano. Según la definición de Waldemar Cordeiro, en el *pop art* “o artista se limita a dar e ver. Desistindo da produção do objeto, êle se limita a consumir a coisa banal de um modo não banal”.¹⁴ Tomando las cosas de la percepción de lo

¹² *Figurações. Brasil anos 60*, São Paulo, Itáú Cultural, 1999, p.54.

¹³ Testimonio completo: Ao retirarmos as obras, depois de encerrada a mostra, num sábado, às 22 h, com a nossa presença, fomos encontrá-las , na segunda-feira pela manhã, todas elas com inscrições ofensivas (uma delas, num de meus poemas, era a palavra LIXO, que me inspiraria a fazer o poema, no ano seguinte) feitas com esferográfica. Todos. Cordeiro, enfurecido, esbofeteou um jovem auxiliar que apareceu, pensando que fosse ele o vândalo, pegou do telefone da galeria e tentou chamar a polícia. Procurei acalmá-lo, certo de que se a polícia viesse apreenderia os meus poemas, que, como você sabe, continham provocações claras à ditadura e aos militares.. Afinal, Cordeiro desistiu do telefonema, quando, mais tranquilo, verificou que os escritos podiam ser apagados. Deixei uma carta de protesto, que devem ter jogado fora, e não voltamos à galeria. Não nos deram nenhuma satisfação. Achamos melhor não voltar ao assunto. Soubemos, depois, que o autor dos estragos havia sido alguém que tinha acesso próprio à galeria. Um parente ou afim, que operou, com a galeria já fechada ao público, no domingo. Acho que sei quem é. Está vivo ainda.

¹⁴ Las dos definiciones de pop en “O Realismo ao nível da cultura de massa”: “o macro-naturalismo pop é um defloramento do espaço” y “o artista se limita a dar e ver. Desistindo da produção do objeto, êle se limita a consumir a coisa banal de um modo não banal”. Amabas incluídas en *Waldemar Cordeiro. Fantasia exata*, op.cit., pp.368 y 370 respectivamente.

cotidiano contemporáneo, el gesto de separación y espacialización constituye la composición de las obras (de ahí la referencia a Duchamp que estaba siendo objeto de un *revival* a nivel mundial). El gesto podría resultar duchampiano si no fuera porque casi en su totalidad las obras se despliegan dentro de un marco convencional: Cordeiro ataca la planitud pero no la disposición. El *parergon*, esto es el marco que indica el límite de la obra de su exterior, se mantiene: hay tensión entre la cosa (tridimensional) y el *flatbed*, según el feliz concepto de Leo Steinberg.¹⁵

La gran innovación de Cordeiro no consiste en romper o transgredir el marco (algo que haría Oiticica en *Opinião 65* con los parangolés) sino en poder incorporar la cosa (lo abyecto). La cosa [“banal”, “unidad semántica”] no se somete totalmente a los principios constructivos. La construcción no ahoga el caos ni la contingencia, y el caos –a su vez– no suprime el gesto. Lo semántico –desplazamiento fundamental en relación al predominio de lo sintáctico que existía en el concretismo– es invocado y vaciado a la vez. Por eso, la superficie si bien se mantiene en su *parergon*, es un tablero de información, en un sentido muy similar al que es trabajado por Robert Rauschenberg: ni representación ni abstracción sino la cosa con su semántica lábil y abierta al lector-espectador.

Una de las obras presentadas por Waldemar Cordeiro, *Subdesenvolvido*, toma una palabra que tendrá una larga historia polémica en la cultura brasileña. Tal como observa Roberto Schwarz, el concepto de “subdesarrollo” adquirió, a mediados de los años sesenta, “una representatividad contemporánea inédita”.¹⁶ Aunque en principio formaba parte del léxico sociológico, económico y político de la CEPAL y de la teoría de la dependencia, con los años adquirió una presencia muy fuerte en los escritos sobre arte: *Vanguarda e Subdesenvolvimento* de Ferreira Gullar en 1969, “Subdesenvolvimento e estrutura cinematográfica” de Glauber Rocha, del mismo año, “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento” de Paulo Emílio Sales Gomes en 1973, y, por supuesto, “Literatura y subdesarrollo” de Antonio Candido, que formó parte del libro *América Latina en su literatura*, de 1972.¹⁷

¹⁵ Ver “Outros critérios (1968-1972)” en *Outros critérios*, São Paulo, Cosac Naify, 2008, p.125.

¹⁶ Roberto Schwarz, “Un seminario de Marx” en *Punto de Vista*, n. 54, abril, 1995, p.41.

¹⁷ En 1966, en París, la Unesco dicta la resolución 3325 a la que le siguen las resoluciones 3321 y 3312, de 1968 y 1970 respectivamente. Por medio de éstas, se programan una serie de reuniones para “articular el conocimiento de la cultura universal en dos etapas: estudio de las grandes regiones culturales del mundo actual y difusión de los caracteres de cada región en todas las otras” (César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1972). América Latina y el Caribe son considerados una región (que se divide, a su vez, en sub-regiones) sobre la que se programan diversos volúmenes: América Latina en su cultura, en su literatura, en sus artes, en su arquitectura, etc. En la reunión de San José de Costa Rica se define un “panel of experts” a los que se les pide que “traten de encarar sus trabajos –en palabras del coordinador Cesar Fernandez Moreno– a partir de este concepto de unidad” (op.cit., p.17).

La crisis institucional desatada por la dictadura brasileña puso en evidencia las falencias de varios núcleos ideológicos de las posiciones desarrollistas. El voluntarismo y el planeamiento tecnocráticos –dos elementos articuladores– perdieron toda viabilidad en el marco de un Estado autoritario y hostil, aunque mucho más fuerte que esto fue la evidencia de que el subdesarrollo solo iba a desaparecer con un cambio profundo de las estructuras existentes. Lo que el concepto de subdesarrollo venía a poner era la duda sobre la transparencia de ciertos relatos, sobre todo el que había articulado la modernidad. En este caso, el proyecto del arte concreto y su dependencia –indirecta pero no por eso menos firme– del Estado tecnócrata desarrollista.

Subdesenvolvido es un ensamblaje de tres cosas o fragmentos de cosas, para ser más exactos: de una mesa, de una silla y de una puerta.¹⁸ “Montagem com armário e coisas”, dice el catálogo. Todos elementos cotidianos, de uso diario con diversas significaciones posibles: sobre todo la cosa-mercancía de la mesa en el célebre pasaje de Marx. La intervención del artista –además del montaje– consiste también en el uso de pintura al óleo para hacer algo así como sombras de las cosas sin un carácter naturalista. Por otro lado, un alambre y unos clavos acentúan el carácter de obra expuesta en la pared, de *flatbed* y *parergon*.

El título no es “subdesenvolvimento” sino *Subdesenvolvido*, referido a alguien o a algo: ¿el artista? ¿el espectador? ¿el popcreto? ¿el cuadro mismo? ¿las cosas que lo componen? La indefinición semántica puede responder afirmativamente a cada una de estas preguntas, pero la mesa que no es mesa, la silla que no es silla, la puerta que no es puerta parecen referir el título *Subdesenvolvido* a los objetos. ¿Pero deberíamos completarlos, *desarrollarlos*? ¿Reconvertirlos en objetos cotidianos y normales?

Una lectura tan sencilla y lineal anularía lo que es central en los popcretos: la opacidad de las cosas. Su deriva semántica no se orienta hacia el significado sino hacia el vaciamiento y la interrogación. Entre la cosa y el objeto, entre la cosa y el signo, constructivo y brutalista, las cosas son fragmentos sin promesa de una completud.

Los problemas de la relación entre el plano de la pintura y el relieve de las cosas carecen de relevancia en la poesía que ya parte de un gesto lleno de violencia: se pasa de la página a la exposición vertical en el cruce de la lectura y la mirada. Y antes que la cosa-material importa, también en una clave muy *pop*, la reproducción que convierte la palabra-cosa del concretismo (esto es, la palabra considerada como cosa) a la palabra-cosa de los popcretos: un fragmento tomado del basural prosaico de los periódicos para volverlos poema en la sorpresa del montaje. En una disposición que ya no es ideogramática ni isomórfica y que –en coincidencia con Cordeiro– funciona como un tablero de información.

¹⁸ Las medidas de la obra: 74x36,5x156.

Los poemas popcretos de Augusto de Campos se plantean como compuestos “no aleatório do ready made”. Las cosas ya no responden solamente a la voluntad de un sujeto o un designer, sino que establecen su propia temporalidad y aparición disupuesta para el ojo del poeta, que abandona la mano que escribe y utiliza la tijera.

Si en las artes plásticas, la aparición de lo abyecto tuvo que ver con la inclusión de cosas de la vida cotidiana, en la poesía, fue la incorporación de palabras de la prensa diaria, carentes de lirismo, algo que ya había hecho Sousândrade en el siglo XIX y en el siglo XX, Ezra Pound. El mismo Mallarmé, según la lectura de Marshall McLuhan, se habría inspirado en los diarios para la composición de *Un coup de dés*. Augusto de Campos utiliza la técnica del collage y se nutre de la tensión –propia del *pop art*– entre cosa y reproducción. En esos años, comienza a ocupar el centro de la escena Kurt Schwitters que funciona como una fuerza vectorial que apuntala tanto a Hélio Oiticica como a Haroldo de Campos quien habló de la “família ex-cêntrica de Schwitters”. Hélio Oiticica dedica a ele um ensaio em 1963, em que o considera “o grande trágico da primeira metade do século” porque consegue transformar o imediato em sublime.¹⁹ Haroldo de Campos habló de *O júbilo do objeto*. La idea de ese ensayo –dadaísmo em parámetros constructivistas– es retraducida por Augusto como “pop em parâmetros concretos”. Se trata entonces de ir cortando palabras, dándole lugar a la contingencia pero en tensión com principios abiertos de construcción.

Son cuatro los poemas que Augusto presenta en la exposición de 1964: “ôlho por ôlho”, “O anti-ruído”, “GOLDwEATER” y “SS”. Un año después se sumará un quinto, “Psiu”, compuesto en 1965.

“Olho por olho” prescinde de las palabras para construir una pirámide de ojos que concluyen en cuatro señales de tránsito que indican detención, giro obligatorio a la derecha y prohibido girar a la izquierda. Fascinación con signos no lingüísticos que poblaban las ciudades y que permitían una expresión política inmediata, el uso político de los signos de tránsito será una práctica compartida por los artistas de principios de los sesenta, como se ve en *Overdrive* (1963) de Rauschenberg o en Maurício Nogueira Lima.

¹⁹ O texto de Oiticica está datado de 7 de maio de 1963. O texto de Haroldo de Campos, “Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto”, foi incluído em *A arte no horizonte do provável* (São Paulo: Perspectiva, 1969), mas foi escrito e publicado no *Jornal do Brasil*, em 1956. No mesmo ano, Haroldo traduziu o poema “An Anna Blume”, de Schwitters, para a revista *ad – arquitetura & decoração*. Também nos *Popcretos*, de Augusto de Campos, é palpável a presença de Schwitters. Há que se considerar ainda a exposição da obra do artista alemão na VI Bienal de Arte de São Paulo, de 1961, acompanhada por um catálogo e um texto de Werner Schmalenbach, que escreve algumas observações semelhantes às de Oiticica e Haroldo sobre a combinação entre Dadaísmo e Construtivismo.

“GOLDwEATER” está realizado a partir de dos paquetes de cigarrillos “Gold Leaf”, una tradicional marca inglesa de principios de siglo XX, y dos envoltorios de monedas de chocolate (100 cruzeiros, 1962), sobre fragmentos del papel brillante de la marquilla. El título “GOLDwEATER” hace referencia al famoso senador norteamericano, partidario de la línea dura y militarista, más conocido como “Senhor Conservador” y hace un juego de palabras entre “gold” (“ouro”) y “eater” (“comedor”), convirtiéndolo en un Rey Midas del capitalismo [la referencia a Midas es incluida en el texto de presentación: “co-midas”]. El poema antecede a LIXO/LUXO en este caso visto desde la lógica del oro y del papel (moneda). Una estructura semánticamente muy sencilla pero que, en su condensación, permite extensos desarrollos discursivos.

Llamado por Shakespeare “el dios visible”, el dinero –según el Marx de los manuscritos– es “el objeto por excelencia. La universalidad de su *qualidad* es la omnipotencia de su esencia; vale, pues, como ser omnipotente...” (p.177). Esa omnipotencia se transfiere a la persona, en este caso el senador conservador que es “oro” ya en su nombre. Si el oro pasa al papel y desrealiza al oro sin quitarle poder, Augusto de Campos trabaja desde el resto, la baratija del envoltorio de la moneda de chocolate o del paquete de cigarrillos y compone en tensión con lo que llama en el catálogo “não-signo”: el “quadrado branco”. En un esquema geométrico que no se rige por la simetría o en el que la organización simétrica es solo aparente, el blanco surge como papel puro (white leaf) contra un fondo amarillo (en realidad, el amarillo está producido por el paso del tiempo). No-poesía, no-pintura, el blanco revela el carácter fiduciario del papel moneda y cómo – en las monedas que sí se ordenan simétricamente – avanza sobre el metal mismo. “GOLDwEATER” es el poema que toca la cosa, “el objeto por excelencia”, del capitalismo y lo pone en tensión con el constructivismo y con el trabajo poético que lleva el metal a la palabra, como la cosa metafórica por excelencia de la poesía.

El último poema de la serie es “Psiu!”. Colocado en la serie de los popcretos, puede ser interpretado como una relectura de lo que fue la exposición de 1964 (fue compuesto dos años después). “Psiu!” es una recontextualización ya no en el capitalismo global de los demás poemas (las palabras chic de “O anti-ruído”, el senador norteamericano y la circulación del oro de “GOLDwEATER”, los ojos de “Olho por olho”, la diseminación universal de las “SS”) sino con referencias concretas a la situación brasileña y a la dictadura militar. “Psiu!” es el más explícitamente político de los Popcretos: no sólo incluye una frase de Miguel Arraes (“saber viver, saber ser preso, saber ser solto”), detenido en el golpe del 64, también hay otras palabras que se refieren al contexto: “ato 12” con un signo de interrogación, “ar america livre”, “ameaça”, “dura”, “revolução” y, sobre todo, el dedo sobre los labios llamando a silencio. La ira (que es uno de los motores de composición de la serie) se redirecciona en este poema y construye un modelo de lírica participante que se opone

a los intentos de redireccionar ideológica y didácticamente las fuerzas existentes (al modo de los CPC) como a los primeros anteriores de los poetas concretos con sus dificultades para tratar con la referencia. “Psiu! exhibe un discurso astillado, palabras-cosas para que el lector-espectador tome la palabra y rompa el silencio.

“SS” según el catálogo que escribió Augusto de Campos para la exposición es “a ambígua Ssemântica das Ssiglas, o papa, a gestapo, o soviete supremo, o monoquini. a fisiognomia das letras. de símbolo abstrato e signo icônico, vice-versa. 2 meses de raiva nos jornais. recortes. revólucros. geSSy, eSSo, modeSS. a fala da tribo. detalhes-detritos da realidade. a liberdade em letras. o caos antropofágico brasileiro destruído pela manchetomania de um anarquitecto”. El carácter abyecto de los materiales queda de puesto de relieve en esta presentación (detalles-detritos da realidade), acentuado por la deriva imprevisible, por no decir caótica, que toma el poeta, si antes “arquitecto” (según el modelo cabralino), ahora se transforma en “anarquitecto”. Guiado por la sigla SS, el ojo del poeta recorre diarios y revistas.

Pero las siglas no están solas: hay dos textos breves que orientan sobre uno de los sentidos dominantes:

Comentário do jornal soviético Izvestia a propósito do escândalo do monoquini: “Trata-se de mais de um sinal de decadência que varre o capitalismo ocidental.” Na Espaha, as autoridades policiais prometem prender as mulheres que o usarem [...]

Desde una perspectiva anarco-antropofágica, crítica al nazismo, al comunismo y al capitalismo. A Estados Unidos, a la OEA, al Vaticano, a los militares.

El otro texto dice:

desse impudor. Esse tal de biquininho é comparavel a demencia de certos artistas que acumulam restos de movéis e vassouras para formar uma composição. Não seria isso o malogro de uma cultura?

La reproducción, en su traslado a un nuevo ámbito de ensamblaje, borra al autor y al origen (no importa quién lo escribió ni de qué diario está tomado) pero no se somete a una nueva autoría: es una cita sin referencia ni comillas. Le corresponde al “lector-visor-autor” interpretar sin tampoco poder ocupar nunca el lugar de la autoría.

La pieza SS (sans soutien) refiere al cuerpo femenino que comienza a liberarse en una serie de prendas como el “biquininho”. El monokini fue una revolución en las costumbres. Fue creado por Rudi Gernreich en 1964, un austríaco que huyó del nazismo hacia Estados Unidos y fue cofundador uno de los primeros grupo de homosexuales en luchar por sus derechos, Mattachine Society. La primera fotografía del monokini salió en *Women's Wear Daily*, el 3 de junio de 1964, vestido por la modelo Peggy Moffitt y ocasionó un revuelo internacional. Muchos lo ven

como un símbolo de la revolución sexual de los sesenta y de la emancipación del cuerpo femenino que fue prohibido en EEUU, la Unión Soviética, condenado por el Papa y también en Brasil. El poema combina dos dimensiones que con el correr de la década se irían enfrentando: las prácticas modernizadoras (liberación de los cuerpos y de las costumbres) y las revolucionarias (sorprendentemente pudorosas cuando se trataba de cuestiones morales).

Como ‘cierre’ del poema, en el sentido de que ocupa el lugar de la firma en un cuadro o de final de texto en la página, la frase “o resto faremos sozinhos”. Y en la parte superior, un recorte de títulos con reminiscencias oswaldianas: “Olhos voltam a ver OO Sem Sem SS SEM SANÇÕES”. El tema es claramente oswaldiano: ya no el hombre desnudo, sino la mujer desnuda y sus dos senos convertidos en dos OO, que son también dos ojos (“a fisionomia das letras”).

En la política de las cosas, ¿hay una supresión del sujeto? No lo creo, como tampoco creo que haya una supresión del objeto. Lo que sucede es que la lógica que instauran ambos viene *después*. Puede parecer idealista –de hecho lo es– creer que en las operaciones de corte, selección y armado no hay una *intervención subjetiva* pero se trata de un sujeto que abre el juego a “ser preenchido *ad libitum* pelo leitor-visor-autor” como dice en la presentación del popcreto “o anti-ruído”. En polémica con las orientaciones que estaba tomando por entonces los CPC, los popcretos evitan toda actitud didáctica, partenalista y de reorientación de líneas de fuerza existentes, como hizo Ferreira Gullar con “João Boa-Morte (Cabra marcado pra morrer)”, de 1962, en la que el sujeto lírico culto interviene sobre la voz popular para otorgarle un sentido teleológico.

La superposición del “leitor-visor-autor” con el “povo-produtores” al que se apela en la revista *Invenção* (editorial del n°3, junho 1963) también carece de los agenciamientos necesarios para que se produzca la fusión deseada. Pero la poética de la política de las cosas permanece como un modo espectral de suscitar la formación de subjetividades y objetos. Como si fuera un sustrato de piedra que no forma mundo pero que lo exige, que no es comunidad pero puede fundarla, son los dados, el lance de dados, para en lo aleatorio y *ad libitum*, imaginar un futuro. El poeta coloca una piedra en el camino, una cláusula pétrea, “o resto –como dice el poema– o faremos sozinhos”.

Bio Gonzalo Aguilar es profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires e investigador del Conicet. Es autor de *Poesía Concreta Brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista* (2003). Email gonzalus2001@gmail.com