

## **El lugar del afecto en el *Poema Enterrado* de Ferreira Gullar**

Adriana Kogan

Mi proyecto de investigación tiene como título “Usos expresivos de la técnica”. El objetivo es pensar ciertos usos de la técnica que se hicieron en la literatura brasileña entre los años 50 y 60, que ponen en cuestión la asociación técnica/racionalidad, técnica/instrumentalidad, técnica/cientificidad.

Es decir, se trata pensar de qué modo se configura una serie de artistas que conciben el espacio, la forma, la estructura, el color, la palabra como formas expresivas, incluso al trabajar con formas tradicionalmente asociadas a la racionalidad, como las líneas geométricas, el aspecto visual de la palabra o recursos propios de otros lenguajes como el diseño gráfico, la fotografía, la arquitectura o la informática.

En este sentido, la investigación se centra, más que en autores, en ciertos procesos técnicos donde la relación entre arte y técnica, afecto y racionalidad, geometría y expresividad no puede ser pensada en términos polarizados.

En este trabajo me voy a centrar en el *Poema Enterrado*, que es un poema de 1959 que escribe Ferreira Gullar (José Ribamar Ferreira), poeta y ensayista que nació en el Nordeste (ciudad de San Luis) pero que vivió gran parte de su vida en Río de Janeiro, y que tiene una trayectoria bastante particular y multifacética, que va desde el Concretismo y el Neoconcretismo en los años 50, hasta la participación en los Centros Populares de Cultura en los años 60.

Entonces voy a intentar plantear algunas cuestiones en torno a la noción de afecto, en el sentido de Spinoza leído desde Deleuze. Es decir, de manera muy sintética, en términos de relaciones entre cuerpos, relaciones que no se producen entre esencias, sino entre potencias efectuadas por los afectos<sup>1</sup>.

En su libro de clases sobre Spinoza, Deleuze dice que en la *Ética* hay escolios, que son una especie de notas que van acompañando las demostraciones, donde el timbre de su voz cambia notablemente. “Como si en los escolios estuvieran proyectados afectos, mientras

---

<sup>1</sup> Deleuze, Gilles. *En medio de Spinoza*, Cactus, Buenos Aires, 2003.

que en las demostraciones son desarrollados conceptos”<sup>2</sup>. Entonces este es el modo a partir de la cual voy a tratar de pensar la noción de afecto en el *Poema Enterrado*, a partir de la idea de una configuración de diferentes elementos, donde la dimensión afectiva opera, así como los escolios con respecto a la *Ética*, a modo de telón de fondo, pero a su vez haciendo emerger toda la significación del poema.

El *Poema Enterrado* consiste en una pequeña sala (o gran caja) construida en un subsuelo, pintada en sus cuatro caras de color negro, donde el lector entra luego de bajar una escalera, y donde encuentra un cubo rojo de 40x40 cm, que al ser levantado deja ver otro cubo verde más pequeño, de 25x25 cm, bajo el cual se descubre otro cubo blanco de 12x12 cm, en una de cuyas caras (la que está colocada contra el suelo) se lee la palabra *rejuvenesça*. Luego de permanecer un cierto tiempo dentro del poema, el visitante debe, siguiendo una serie de indicaciones, reordenar los cubos tal como los haya encontrado.

Gullar venía desde hacía algunos años experimentando con la dimensión visual de la poesía. En 1954 había publicado *A luta corporal*, un libro de poemas cuyo interés en el aspecto material de la palabra lo había puesto en contacto con el poeta concreto Augusto de Campos. En 1956 participaba con un fragmento de *O Formigueiro* (libro-poema que tiene una palabra en cada una de sus 50 páginas y que fue publicado recién en 1991), de la I Exposición Nacional de Arte Concreta. En 1958 publicaba una serie de poemas que denominó *Poemas concretos/neoconcretos*, que retomaban y profundizaban el trabajo con la espacialidad de la página. Ese mismo año, escribía un conjunto de poemas visuales llamados *Livro-Poema* (que aún hoy permanecen inéditos) en los cuales comenzaba a trabajar con estructuras gráficas manipulables, donde la página no funcionaba como mero soporte, sino que pasaba a formar parte del texto. Luego, Gullar creaba el *Poema Espacial*, donde además del carácter manipulable del poema que ya había presentado en los textos anteriores, introducía la participación del espectador, que debía manipularlos y desdoblarlos para leer lo que guardaban escrito en su interior.

Finalmente entonces en 1959 escribe el *Poema Enterrado*, “el primer poema con domicilio de la literatura mundial”, en palabras de Gullar, cuya instalación en público se hace en la residencia de la familia del artista plástico Hélio Oiticica, donde fue colocado en el cubículo destinado al tanque de agua.

El poema, entonces, tiene una estructura plenamente geométrica, y está compuesto por una sola palabra, “rejuvenezca”, enunciada en el modo subjuntivo, el modo de la pura posibilidad, palabra que, como una cápsula, sintetiza la muerte y el entierro de cierto modo de hacer poesía, y siembra una semilla que germinará y rejuvenecerá, le dará vida y también espacio a un nuevo modo la de palabra poética.

---

<sup>2</sup> ídem, p. 44.

El *Poema Enterrado* no se presenta como un cuerpo estático, fijado al espacio de la página, sino que se mantiene sujeto a la acción del lector que, si bien recibe las instrucciones que debe seguir, las ejecuta de un modo siempre singular. En ese sentido, el *Poema* permanece librado al azar, es siempre el mismo y a la vez nunca es el mismo, en tanto existe como una semilla arrojada a la tierra, en un estado de constante transformación. El poema, viene a decir el *Poema Enterrado*, es algo que está vivo.

Y acá, a partir de esta idea de poema vivo es donde la pregunta por lo afectivo comienza a cobrar sentido, sobre todo si pensamos que la pregunta que el *Poema* plantea en su propia estructura es ¿de qué modo puede un poema ocupar espacio? Un espacio que no es el espacio metafórico, abstracto, de la página, sino el espacio real del mundo.

El poema, decíamos, no se mantiene limitado a la bidimensionalidad de la página, sino que tiene volumen: es abrible. En tanto poema en tres dimensiones, no se configura materialmente sólo como grafía, ni tampoco como un poema-objeto, sino más bien como un espacio habitable. Es decir, aquello que le otorga significación al *Poema Enterrado* no es sólo su contenido semántico, sino también y sobre todo su dimensión arquitectónica, su presencia en el espacio: el poema se configura como arquitectura gráfica.

La arquitectura tuvo durante la década del 50 en Brasil un lugar central, y su desarrollo iba de la mano con el proceso de modernización que estaba atravesando el país. Así, bajo el predominio de una ideología desarrollista, marcada por la confianza en el crecimiento industrial, el emblema de la modernidad fue la construcción de la ciudad de Brasilia en 1956.

A lo largo de los años 60, y especialmente a partir de 1964, año de comienzo de la Dictadura que pone fin al gobierno de João Goulart, el imaginario modernista comienza a mostrar sus fisuras, dando lugar al imaginario de la revolución. Brasilia, a partir de entonces, comienza a ser vista, más que como símbolo del progreso arquitectónico, como el resultado de la burocracia y el dirigismo de los anteriores gobiernos desarrollistas.

Lo que me interesa resaltar es que durante los años 50 la arquitectura venía a funcionar como una suerte de espacio de realización de la utopía modernizadora del país. La poesía, a su vez, se valía del lenguaje de la arquitectura. Me estoy refiriendo específicamente a los Poetas Concretos, que reivindicaban la figura de João Cabral de Melo Neto, autor del libro *O Engenheiro*, titulaban su primer manifiesto de 1958 “Plano piloto de la Poesía Concreta”, y postulaban su escritura como el desarrollo de un proceso de planificación, diseño y construcción. Es decir, hacían un uso adrede del lenguaje arquitectónico como un modo de legitimar su propia escritura.

En este sentido, si los poetas concretos ya habían inaugurado un modo de hacer poesía que involucraba la presencia del poema en el espacio (si recordamos que en su primera exposición los Concretos cuelgan los poemas como si fueran cuadros), el *Poema Enterrado*

da un paso más allá y traslada ese trabajo con la palabra no sólo hacia afuera de los límites de la página, sino también en interacción con el cuerpo del lector-visitante, en la medida en que el lector debe introducirse en este habitáculo que es el poema.

En 1959, Ferreira Gullar escribe el *Manifiesto Neoconcreto*, publicado en el *Jornal de Brasil* y firmado por Gullar junto con Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanúdis. En el *Manifiesto* el planteo principal estaba anclado en una revisión crítica de la “exacerbación racionalista” del Arte Concreto, movimiento del cual casi todos ellos habían formado parte, y que se desarrolló en el marco de este proceso de modernización que señalaba recién, que incluyó también la construcción de los museos MAM de Río de Janeiro y MASP de San Pablo.

El *Manifiesto* sostenía que era necesario reponer el “problema de la expresión”:

Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos (...). Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (...) e por criar para si uma significação tácita que emerge nela pela primeira vez. Se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte, não o poderíamos encontrar, portanto, nem na máquina nem no objeto tomados objetivamente (...) mas nos organismos vivos (...)<sup>3</sup>.

Es decir, en tanto la actitud científicista del Arte Concreto (pintura y poesía) sustituía las “cualidades intransferibles de la obra de arte” por nociones de objetividad científica, presentando el espacio-tiempo como una realidad exterior a la palabra-objeto, el Movimiento Neoconcreto se proponía así restituir a la obra una dimensión afectiva que, según ellos, había sido obturada por el Arte Concreto.

Traigo a cuenta el *Manifiesto* porque, más allá de las limitaciones de Gullar para pensar la presencia de esta dimensión afectiva en el arte concreto, que en tal caso sería interesante para plantear en un futuro trabajo, deja planteada una cuestión que es medular en este momento, a fines de los años 50, que es la oposición binaria entre lo que podemos llamar el plano expresivo del arte, ligado a la tradición del expresionismo y del romanticismo, y el plano racional del arte, ligado a la tradición del arte constructivo.

Entonces, volviendo al *Poema Enterrado*: ¿de qué modo el Poema vendría a reponer esa dimensión afectiva que, señala el Manifiesto Neoconcreto, había sido obturada por el arte concreto?

---

<sup>3</sup> *Manifiesto Neoconcreto*, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil ,1959.

Por un lado, ocupando un espacio. Es decir, en el sentido en que lo venimos presentando, siendo construido como forma verbal pero también como forma arquitectónica, el *Poema Enterrado* constituye un espacio tridimensional, abrible y penetrable.

Cito a Gullar en “Diálogo sobre el no-objeto”: “Así como el color se liberó de la pintura, la palabra se liberó de la poesía. El poeta tiene la palabra, pero ya no tiene un marco estético preestablecido donde colocarla”<sup>4</sup>.

Es decir, fundar el espacio del poema consistirá en restituirle al poeta el lugar donde colocar la palabra, que ya no será un marco estético sino más bien un espacio real.

Por otro lado, siguiendo al *Manifiesto Neoconcreto*, superando el mecanismo material sobre el cual reposa el poema, esto es, presentando un poema que, como un organismo vivo, es una forma abierta, en constante transformación en interacción con el exterior. Así, el poema no solamente requiere ser leído, ni tampoco solamente ser manipulado, como podría ser el caso de un poema-objeto, sino que requiere ser atravesado con todo el cuerpo. La lectura del poema, podríamos agregar en términos spinozeanos, se presenta como una experiencia de interacción entre cuerpos, el cuerpo del poema y el cuerpo del visitante, donde ambos se afectan de manera recíproca. Leer el poema, viene a decir el *Poema Enterrado*, también es percibirlo físicamente.

---

<sup>4</sup> Gullar, Ferreira. “Diálogo sobre el no-objeto” en *Fecha de elaboración/Fecha de vencimiento*, Manantial, Buenos Aires, 2014 (traducción de Bárbara Belloc y Teresa Arijón).