

Concentración discursiva en la poesía visual de Augusto de Campos

Discursive concentration in the visual poetry of Augusto de Campos

Moreira Correa, Thiago 

Universidad Estatal Paulista, UNESP

Recibido: 07-03-2022

Aceptado: 06-09-2022



Citar como: Moreira Correa, Thiago (2022). Concentración discursiva en la poesía visual de Augusto de Campos. ANIAV - Revista de Investigación en Artes Visuales, n. 11, p. 41-52, septiembre. 2022. ISSN 2530-9986.

Doi: <https://doi.org/10.4995/aniav.2022.17265>

PALABRAS CLAVE

poesía visual; dialogismo; metalenguaje; discurso; concretismo

RESUMEN

A partir del enfoque semiótico realizado por Fiorin (2011) sobre la intertextualidad y la interdiscursividad en Bakhtin (1989), se pretende desarrollar las bases de la tipología metalingüística vinculada a la poesía de Augusto de Campos (Correa, 2018) para aportar una reducción más productiva en el tratamiento de los tipos. De este modo, el poema "Pluvial" es analizado para corroborar la hipótesis de una concentración interdiscursiva ocurrida en el período concretista del poeta, fase ortodoxa (Aguilar, 2005), que fijaría las directrices de la teoría de la poesía concreta, establecida en los años de 1950. La concentración identificada resultaría de un proceso de ocultamiento de las relaciones dialógicas, inherentes a todo texto, para producir un efecto de objetividad poética, característico del arte abstracto geométrico de su época.

KEY WORDS

visual poetry; dialogism; metalanguage; discourse; concretism

ABSTRACT

From the semiotic approach carried out by Fiorin (2011) on intertextuality and interdiscursivity in Bakhtin (1989), it is intended to develop the bases of the metalinguistic typology linked to the poetry of Augusto de Campos (Correa, 2018) to provide a more productive reduction in the treatment of types. Thus, the poem "Pluvial" is analyzed to corroborate the hypothesis of an interdiscursive concentration occurred in the poet's concretist period, his orthodox phase (Aguillar, 2005), which would set the

guidelines of the theory of concrete poetry, established in the 1950s. The identified concentration would result from a process of concealment of dialogic relations, inherent to every text, to produce an effect of poetic objectivity, characteristic of the geometric abstract art of his time.

INTRODUCCIÓN

Pietroforte (2011) expone que una "constante semiótica" de la poesía concreta sería el uso del metalenguaje, pues el contenido poético tiende a valorar la exposición de su construcción.

El énfasis en la estructura hace que el poema hable explícitamente de su propio lenguaje, pues debe mostrar que es estructura. Puesto que la construcción semiótica debe ser revelada, el metalenguaje se convierte en un tema recurrente e incluso requerido por la praxis. (Pietroforte, 2011, p. 142)

Como el poema "Código" que, al explorar el tema metalingüístico, destaca la propia codificación del lenguaje.



Figura 1. Poema "Código" (Campos, 2001, p. 209)

Al establecer relaciones eidéticas y topológicas para la organización de la palabra "código" y no apenas una articulación dependiente de la fonología y la morfología, común a la escritura lineal, el enunciador revela el carácter arbitrario de la codificación. De esta suerte, la palabra se condensa y crea una visualidad laberíntica. Esa reestructuración nos permite destacar otras palabras que no aparecían claramente en la forma lineal: encontramos el palíndromo *God* (dios) y *Dog* (perro), el verbo decir en presente (yo digo), entre otras posibilidades.

La forma "inusual" de organizar las letras en el texto pone de relieve el proceso de composición de un enunciador ingenioso y, en consecuencia, de un lector perspicaz. La poesía sería el resultado de la demostración creativa tanto en la escritura, como en las artes plásticas. Por lo tanto, los preceptos de innovación y condensación lingüísticas destacados en la poética concretista encontrarían una constante en el metalenguaje.

Esa posición metalingüística cobraría protagonismo en los textos críticos de los años 1950 y 1960, que constituyen la Teoría de la Poesía Concreta (Campos, Pignatari y Campos, 2006). Las propuestas del grupo en este período buscan una radicalización de la concentración poética, por ejemplo, el uso mínimo de palabras (generalmente verbos en infinitivo y sustantivos), el énfasis en el espacio de la página, la ruptura con la linealidad, el uso continuado de la tipografía "futura" y la ocultación de las marcas de subjetividad en el discurso.

Entonces, el ápice de la concentración poética marcaría el período ortodoxo de la poesía concreta y de la obra de Augusto de Campos (Aguilar, 2005) que inició su recorrido literario con el libro *O rei menos o reino* (1949-1951). Aunque sus composiciones en verso (fase preconcreta) ya se distanciaban de sus contemporáneos de la Generación del 45, fue con el libro *Poetamemos* (1953) que el autor trajo nueva dirección poética por medio de la exploración visual de la palabra: el uso activo del blanco de la página en el poema, la utilización de los colores en la tipografía y el establecimiento de una sintaxis no lineal — influencia de la música y la pintura de vanguardia. Sin embargo, al observar los futuros desarrollos de la poesía concreta, esa poesía "melodía-de-timbres" dio continuidad al lirismo de las obras anteriores en verso, que luego fue evitado.

En las siguientes publicaciones, la poesía concreta de Augusto de Campos inició su "fase ortodoxa" (Aguilar, 2005, p. 23), en la cual debería eliminarse el efecto de subjetividad. El poema debería ser tratado como un objeto de consumo, útil, que el poeta-diseñador construiría a partir de formas gestálticas y matemáticas.

En sincronía con la terminología adoptada por las artes visuales y, hasta cierto punto, por la música de vanguardia (concretismo, música concreta), diría que existe una poesía concreta. Concreta en el sentido de que, dejando a un lado las pretensiones figurativas de la expresión (lo que no significa decir: echar el significado), las palabras en esta poesía actúan como objetos autónomos (Campos, Pignatari y Campos, 2006, p. 55).

En esa fase, la explicitación de la construcción poética era estimada por los concretistas. El poema debería alejarse de la referencialidad y, sobre todo, de la inspiración romántica. *La Exposición Nacional de Arte Concreto*, en 1956, en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, fue un destaque en este inicio de la producción poética concretista. En esa exposición, las obras de los artistas plásticos compartían el mismo espacio con los poemas concretos.

Esta fue la primera confrontación nacional de las artes de vanguardia celebrada en el país, tanto en lo que respecta a las artes visuales como a la poesía concreta: este hecho es de gran importancia para el público, que tuvo así la oportunidad de entrar en contacto con todo un pensamiento visual en marcha, con sus hesitaciones y ímpetus, pero persiguiendo objetivos comunes, que en última instancia se traducen en la liquidación de la tropezadora tradición expresionista del arte moderno brasileño (incluido el arte abstracto) (Campos, Pignatari y Campos, 2006, p. 89).

Ese período de vanguardia se caracterizó no sólo por la creación poética, sino también por la producción y la formación crítica, mediante traducciones, manifiestos, ensayos y artículos publicados en revistas literarias, como *Noigandres*, en libros o en periódicos de gran tirada. La consistencia de las publicaciones se apoyaba en directrices bien definidas

por el grupo, lo que generaba cierta animosidad debido a la "asepsia" del hacer poético que ocultaba cualquier subjetividad y se alejaba de los temas político-sociales.

La coherencia del movimiento generó una forma poética innovadora que fue respetada, seguida y reproducida por los concretistas, dando lugar a generalizaciones en la recepción en virtud de la aparente homogeneidad de las obras de los diferentes autores. El proceso de unificación formal y de sistematización de la práctica de la escritura condujo a una centralización del discurso de la poesía concreta, por lo que Aguilar (2005) calificó ese período como una fase ortodoxa.

La búsqueda de la objetividad, cuyo protocolo de composición ocultaba el dialogismo lingüístico, encuentra en el pensamiento de M. Bajtín (1989) un recurso para explicar un proceso de cierre discursivo, desde la poesía en verso hasta la poesía concreta, y su posterior apertura post-concreta. Así, los textos cuya organización lingüística expresa diferentes voces se denominan polifónicos y los que omiten estas voces, monofónicos. Según Fiorin (2011), los discursos son siempre dialógicos, no obstante, revelar u omitir este dialogismo fundamental depende de las elecciones del enunciador para determinado propósito. Uno de los recursos posibles para explicitar u omitir este diálogo constitutivo es la incorporación total o parcial de otros textos y/o discursos. Una cita directa, por ejemplo, es una forma más explícita de dar voz al otro, aunque sea un recorte insertado en otro texto con otras articulaciones discursivas. Fiorin (2011) propondrá una sistematización de la polifonía bajtiniana en tipos de intertextualidad e interdiscursividad.

Se destaca entonces la distinción entre intertextualidad e interdiscursividad: la primera depende de una textualización, ya que es "el proceso de incorporación de un texto a otro, ya sea para reproducir el significado incorporado o para transformarlo" (Fiorin, 2011, p. 30), y la segunda se limita al contenido, pues "es el proceso en el que se incorporan recorridos temáticos y/o recorridos figurativos, temas y/o figuras de un discurso a otro" (p. 32).

La intertextualidad en el lenguaje verbal puede ser ilustrada como el proceso de "cortar" palabras de un texto para pegarlas en "otro". En el poema "¡Psiu!" (Campos, 2001, pp. 132-133) se encuentra el tema de la censura en la dictadura militar con el recurso intertextual del bricolaje a partir de noticias de periódicos, produciendo multiplicidad de voces. Luego, Fiorin (2011) identifica una cita, una alusión y una estilización intertextual, en las cuales, desde la perspectiva de un proceso de explicación, se puede partir de la cita de otro texto (explícito), palabra por palabra, pasando por la reproducción léxica o las construcciones sintácticas (alusión), hasta llegar a la imitación estilística que repite procedimientos de la escritura ajena (implícita).

Un ejemplo de cita es la (in)traducción de Maiakóvski realizada por Augusto de Campos en el poema "Sol de Maiakóvski" cuyos versos "gente é pra brilhar" y "que tudo mais vá pro inferno" (Campos, 1994, pp. 70-71) son extraídos de las canciones de Caetano Veloso y Roberto Carlos respectivamente. Un ejemplo de alusión sería encontrado en el poema "João/Agrestes" (Campos, 1994, pp. 76-77) que identifica en su título el homenaje al poeta João Cabral de Melo Neto a través del nombre de pila del escritor y de uno de sus libros llamado "Agrestes", además de mencionar palabras que aluden al universo de la

obra cabralina; cuchillo, hueso, acero, fractura, etc. Ya el poema "Ovonovelo" (Campos, 2001, p. 94) sería un ejemplo de estilización, pues es compuesto en un estilo fisiognómico, realizado en la poesía clásica y en la obra de Apollinaire (Caligramas), caracterizado por poemas que emulan visualmente la forma del objeto-tema, es decir, un poema sobre un huevo tendría una forma ovalada.

En el caso de la interdiscursividad, la cita se identifica cuando un discurso repite las ideas de otros discursos, y la alusión, "cuando se incorporan temas y/o figuras de un discurso que servirán de contexto (mayor unidad)" (Fiorin, 2011, p. 34). La adopción de un discurso por otro depende de una recuperación semántica, que oculta (y dificulta) su identificación. Por ejemplo, el tema de la censura de los productos culturales durante el régimen militar brasileño atraviesa las canciones populares, los cómics, los actos institucionales, las noticias de los periódicos, los poemas, etc., sin que esos textos se citen necesariamente. El poema "coração-cabeça" de Augusto de Campos (Campos, 1994, pp. 14-15) cita los discursos de la poesía concreta (y de los propios textos críticos del autor) que traen una tensión entre una objetividad (cabeza) y una subjetividad poética (corazón).

En "Contrapoema sobre o verbo ir", publicado en diciembre de 2020, el debate político en Brasil sobre la apertura de un proceso de *impeachment* del presidente brasileño se incorpora a los versos del poema a partir del nombre del gobernante: "já ir / já foi / já era / jair" (Campos, 2020). El cromatismo verde y amarillo, así como la tipografía stencil, propios de una estética militar, corroboran la contextualización de los discursos nacionalistas de la propaganda gobernante.

Así, es posible considerar que la fase ortodoxa (Aguilar, 2005) de la poesía de Augusto de Campos (y el concretismo) tiene una tendencia a la monofonía, puesto que centraliza su discurso a favor de la innovación poética, la concentración metalingüística y el uso objetivo del lenguaje; prescindiendo de poéticas distintas. Por lo tanto, los textos teóricos desempeñarán un papel fundamental en la constitución de una tradición que conduce el movimiento. La interdiscursividad sería entonces un recurso que preservaría esa objetividad monofónica. En este caso, la poesía realizada desde la mitad de los años 1950 seguiría los caminos temáticos y/o figurativos de los discursos vanguardistas seleccionados y producidos por el propio grupo Noigandres, creando una recursividad metalingüística concentradora.

Con todo, esos discursos no son tan explícitos porque los poemas no tematizan su conducta poética, sólo la siguen en su elaboración. Debido a esa ausencia textual, la economía de los medios poéticos resaltada en los manifiestos y ensayos del movimiento es mantenida, aparte de ser favorecida por el ocultamiento enunciativo en función del discurso centrípeto.

A partir de esas consideraciones, el análisis de "Pluvial", poema emblemático de la fase ortodoxa, busca enseñar la base discursiva y el rigor del movimiento literario establecidos por los poetas.

RIGOR DE LA VANGUARDIA

Al investigar la poesía concreta de Augusto de Campos y su praxis enunciativa (Pietroforte, 2011), el metalenguaje es comprendido como un tema invariable desde el concretismo. Así, según la tipología presentada por Correa (2018), se analiza un ejemplo de poema perteneciente a la fase ortodoxa. Se entiende la fase ortodoxa como la poesía de Augusto de Campos elaborada a partir del poema "Tensão" (1956) porque sería el primer poema que contiene la estructura requerida por los propios concretistas en sus ensayos y manifiestos: uso de formas geométricas, no linealidad, objetividad, verbocovisualidad, etc.

No se examina su poesía en versos, ni el libro *Poetamenos* (1953), por su carácter lírico-amoroso, tampoco los poemas "Salto" (1954) y "Ovonovelo" (1955), por su carácter fisiognómico, es decir, los poemas que emulan la visualidad de objetos, sin una articulación estructural.

De acuerdo con Gonzalo Aguilar (2005), el fin del concretismo ocurrió a finales de los años sesenta (él utiliza la fecha simbólica de 1968) debido a la publicación de traducciones de poetas que saldrían de la tradición concretista, como Dante Alighieri y poetas barrocos. De esta manera, hubo un cambio discursivo en que "la poesía concreta no funcionaba más como punto de llegada (de la tradición), sino como un intento de continuar lo poético" (Aguilar, 2005, p. 157).

En su fase ortodoxa, la vanguardia brasileña postuló una poética rigurosa, en la que el poema debía construirse de forma sintético-ideográfica (Aguilar, 2005, p. 23). La realización de esa poética innovadora se produjo mediante el uso de lo blanco de la página como constituyente activo del poema, la estructuración de los poemas por formas geométricas, principalmente de la Gestalt (cuadrado, círculo y triángulo); la omisión de las marcas de la enunciación en el enunciado, la no linealidad de los versos y la condensación del material lingüístico — "examen directo. Comparación. Concentración. / *work in concentration*, diría Pound en otra oportunidad" (Pound, 2006, p. 10).

A continuación, se analiza un poema de la fase más rigurosa de la poesía concreta, rigurosa en el sentido de aplicar los preceptos impuestos por los manifiestos de la vanguardia. Se toma en cuenta el poema "Pluvial" (1959), característico de esa fase:

P
p l
p l u
p l u v
p l u v i
p l u v i a
f l u v i a l
f l u v i a l
f l u v i a l
f l u v i a l
f l u v i a l
f l u v i a l

Figura 2. Poema Pluvial (Campos, 2001, p. 106)

En una lectura atenta, se identifica asociaciones entre el contenido y la expresión que estructuran el poema. La parte fonética indica una relación entre las consonantes fricativa labio-dental [f] y oclusiva bilabial [p], que inician cada palabra, y los contenidos utilizados en el poema: pluvial, relativo a lluvia, y fluvial, relativo a río.

Los sonidos fricativos son continuos si se comparan con los sonidos oclusivos (discontinuos), al igual que el movimiento de la corriente del río es continuo en comparación con las gotas discontinuas que forman la lluvia. Por lo tanto, las categorías semánticas continuidad vs. discontinuidad se asocian, respectivamente, con las categorías fricativas vs. oclusivas de los fonemas [f] y [p] iniciadores de las palabras fluvial y pluvial.

Otra relación entre el contenido y la expresión se encuentra en la disposición del poema en la página. La palabra pluvial tiene los rasgos semánticos gotas más agua más movimiento vertical, mientras que la palabra fluvial tiene el mismo rasgo semántico agua, pero se diferencia por el contenido movimiento horizontal. Luego, el contenido de las figuras río y lluvia estaría asociado, como veremos a continuación, a la categoría topológica horizontal vs. vertical.

La construcción del poema evidencia la interrelación del río y la lluvia en el ciclo del agua, puesto que la palabra lluvia, en una lectura vertical, de arriba a abajo y de derecha a izquierda, se repite seis veces formando un gran romboide, mientras que la palabra río, incompleta, se fragmenta en el pequeño triángulo inferior. La figura de la lluvia, más extensa, manifestaría el movimiento vertical (activo) de la caída de sus gotas-letras en la superficie del río.

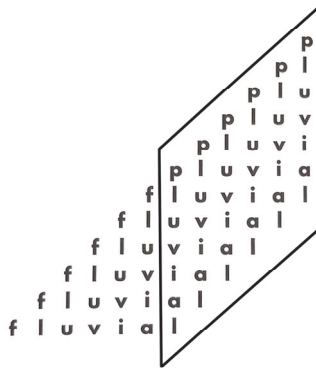


Figura 3. Formas geométricas en el poema

De este modo, se observa una pequeña narrativa protagonizada por las palabras del poema. En un primer recorrido, la lluvia es el sujeto cuya función, dentro de un discurso científico sobre el ciclo del agua, es llenar los ríos y mares (además de alimentar a las plantas). En términos de junción narrativa, el sujeto lluvia entra en conjunción con el valor difusión, así, la lluvia, sin paradas, se difunde en la superficie del río. Luego, las categorías semánticas concentrado vs. expandido y pasivo vs. activo se asocian en esa lectura con las categorías eidéticas, triangular vs. paralelogramo, y topológicas, menor vs. mayor y superior vs. inferior.

Plan de la Expresión (PE)	Triangular Menor Inferior	Paralelogramo Mayor Superior
Plan del Contenido (PC)C	Fluvial Pasivo Concentrado	Pluvial Activo Expandido

Tabla 1. Lectura descendente

En el ciclo del agua, la evaporación del río se condensa en algún punto del cielo en forma de pequeñas gotas que acumuladas constituyen nubes. El exceso de esas gotas en las nubes produce precipitaciones: la lluvia. Entonces, se concibe al río un papel activo en esa fase del ciclo, debido a su acción de evaporación. En una lectura horizontal, de abajo a arriba y de izquierda a derecha, la palabra fluvial se repite seis veces creando un gran romboide; mientras que la palabra pluvial se descompone a cada línea formando un pequeño triángulo en la parte superior.

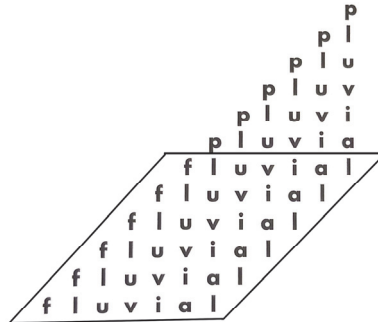


Figura 4. Formas geométricas en el poema

Al cambiar la dirección de lectura, se produce una inversión de las categorías semánticas. La palabra fluvial se relaciona ahora con los contenidos activo y expandido, y con las categorías plásticas mayor y paralelogramo, mientras que la palabra pluvial se asocia a los contenidos pasivo y concentrado y en el plano de la expresión, a menor y triangulado. Sin embargo, se mantienen la categoría plástica superior para pluvial e inferior para fluvial, posiblemente en favor de la referencia a sus posiciones en el mundo natural.

En términos narrativos, también hay una inversión de los actantes: el sujeto río está en conjunción con el valor difusión, puesto que se propaga en su proceso de evaporación para la formación de nubes que, al saturarse, producen la lluvia.

PE	Paralelogramo	Triangular
	Mayor	Menor
	Inferior	Superior
PC	Fluvial	Pluvial
	Activo	Pasivo
	Expandido	Concentrado

Tabla 2. Lectura ascendente

Metonímicamente, el poema reconstruye el ciclo del agua a partir de dos de sus agentes constitutivos: la lluvia y el río. La temática se centra en las relaciones lingüísticas entre las figuras del río y la lluvia, produciendo un poema que incorpora, en su estructura, una dinámica semiótica del ciclo del agua. Esa articulación entre el plan de la expresión y el pan del contenido, en términos del discurso vanguardista, crearía un "objeto autónomo de interpretaciones subjetivas y un alejamiento del lirismo poético".

Aunque predomine la temática del ciclo del agua cuya denotación reduce las posibilidades de extensión semántica, las figuras pluvial y fluvial son relacionadas por su carácter lingüístico, intensificado por la geometrización y la paronomasia. Ese contenido práctico destacado en una primera lectura (Pietroforte, 2011, p. 18) está construido con tal fuerza de concisión que podría inhibir una temática metalingüística.

A partir de Correa (2018), tomamos los tres tipos de temáticas metalingüísticas (práctico, mítico y metapoético) bajo la perspectiva de la interdiscursividad y la intertextualidad. La propuesta tipológica sirvió de base para concluir que la poesía de Augusto de Campos sufrió un proceso de expansión metalingüística, debido a la explicitación del diálogo a lo largo del tiempo con discursos diferentes a la formación discursiva de la vanguardia (Correa, 2012). La fase ortodoxa del concretismo sería un punto cero de esa concentración metalingüística, cuya consecuencia sería la desconcentración hacia la expansión (Zilberberg, 2011). Luego, la concentración temática de los años 1950 reflejaría una monofonía y la expansión resultaría en la explicitación del dialogismo discursivo concomitante con las exigencias de las temáticas políticas de los años 1960.

La diversificación discursiva desarrollaría la temática metalingüística, con la ampliación de las referencias: la influencia del movimiento concreto en la obra post-concreta de sus autores, el alcance de la innovación en tiempos de involucramiento político, el verso tras la declaración del fin del verso, el rol del poeta en la sociedad contemporánea, la constitución de una tradición poética, entre otros temas. Se puede afirmar entonces que habría una gradación de la explicitación del dialogismo en la obra de Augusto de Campos: la intertextualidad sería más explícita y la interdiscursividad más implícita (o menos explícita). En consecuencia, la cita revelaría más que la alusión que, a su vez, mostraría más que la estilización (que no tendría aplicación en el caso de la interdiscursividad).

De este modo, la variación del tema metalingüístico (Correa, 2018) podría estar relacionada con la presencia de intertextos e/o interdiscursos vinculados al hacer poético, visto que esta apertura discursiva ampliaría el alcance de un diálogo metalingüístico. Además, la explicitación del dialogismo comprometería el efecto de objetividad, pues revelaría las opciones enunciativas que pueden conducir a un efecto de subjetividad, evitado a toda costa por los concretistas.

"Pluvial" ha resultado ser un poema que, por la no linealidad, la geometrización, la articulación estructural entre espacio visual, sonido y significado, y la concisión lingüística, no deja claro ni enunciador, ni dialogismo, dificultando la identificación de una temática metalingüística - invariable en el texto concretista.

En una época en la que había poca experimentación visual en la poesía, la producción de un poema concreto actualizaría inmediatamente la teoría de la poesía concreta, con su tradición y su poética característica. Incluso hoy, el poema ya trae consigo toda una estética e interdiscursividad sobre el verso, la visualidad, la concisión poética, cierta idea de vanguardia, etc. Por lo tanto, el poema puede ser entendido como el resultado de una performance poética guiada por manifiestos.

La ejecución del poema, que seguía parámetros restringidos de acuerdo con la poética concretista, ya traía en sí el resultado de la "receta" revelada por los manifiestos del movimiento. Por supuesto, los textos críticos venían a informar al lector, y formarlo, sobre cómo leer ese tipo de poesía, pero no se puede descartar una alusión interdiscursiva (Fiorin, 2011, p. 34) basada en los procedimientos exigidos por el concretismo en la aprehensión del poema, es decir, la alusión a los textos críticos de del movimiento produciría un modo característico de hacer poesía, reconocible para el lector.

Sería posible entender el uso intertextual e interdiscursivo en la obra de Augusto de Campos por un proceso de apertura dialógica, que parte desde la concentración monofónica de la fase ortodoxa de los años 1950, caracterizada por la interdiscursividad con los propios discursos concretistas, para ampliarse por medio de la incorporación de otros discursos y/o textos en la fase del salto participante (años 1960). Siendo así, la polifonía generaría la variación del metalenguaje.

El poema "Pluvial", por tanto, es la realización de normas establecidas por los poetas concretos que produce un estilo identificable y reproducido por diferentes autores. Se crea así un efecto de objetividad porque su construcción misma es objeto de un hacer poético explícito en sus artificios fonéticos, plásticos y semánticos: el "hacer" integra el "ser" del poema.

El enunciatario concretista enseña los mecanismos de construcción textual, de modo que el enunciatario se fije objetivamente en las articulaciones lingüísticas y en la hermenéutica del texto. Con estos recursos se produce el efecto de objetividad tan deseado por el movimiento literario.

Desde el punto de vista del metalenguaje práctico, que se refiere a "la exposición del modus operandi del poema, su código y/o su codificación" (Correa, 2018, p. 88), el poema "Pluvial" se ocupa de sí mismo como realización y oculta al máximo las relaciones intertextuales, ya que condensa su material lingüístico a favor de la exposición de su propia estructura, característico del primer tipo de metalenguaje. Dentro de ese proceso de triaje, no hay lugar para otros abordajes que no se centren en el propio poema.

En conclusión, la perspectiva del dialogismo bajtiniano, desarrollada por Fiorin (2011), que conlleva la tipología metalingüística, ha señalado en el análisis del poema "Pluvial" que el metalenguaje práctico podría ser un rasgo común en la fase ortodoxa de la poesía concreta. Los ideales de objetividad e innovación producen entonces una coerción estilística y una concentración metalingüística que tienden a abrirse por medio de un movimiento discursivo centrífugo en las otras fases de la poesía de Augusto de Campos.

FUENTES REFERENCIALES

Aguilar, G. (2005). *Poesía Concreta Brasileira. As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: EDUSP.

Bajtin, M. (1989). *Teoría y crítica literaria. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.

Campos, A. d. (1994). *Despoesía*. São Paulo: Perspectiva.

- Campos, A. de. (2001). *Viva Vaia: Poesia 1949-1979*. Cotia: Ateliê Editorial.
- Campos, A. de. [poetamenos]. (2020, diciembre 14). CONTRAPOEMA SOBRE O VERBO IR. Recuperado de https://www.instagram.com/p/ClxpUcNHE6_/?igshid=17lyhc088frq6
- Campos, A. de., Pignatari, D. y Campos, H. d. (2006). *Teoria da Poesia Concreta – Textos Críticos e Manifestos (1950-1960)*. Cotia: Ateliê Editorial.
- Correa, T. M. (2012). *A metalinguagem na poesia de Augusto de Campos*. (Trabajo de Fin de Máster publicado). Universidade de São Paulo, Brasil. Recuperado de <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-06112012-115843/pt-br.php>
- Correa, T. M. (2018). Tipos metalinguísticos na poesia de Augusto de Campos. *Revista Metalinguagens*, 5(1), 81-94. Recuperado de <http://seer.spo.ifsp.edu.br/index.php/metalinguagens/article/view/428>
- Fiorin, J. L. (2011). Polifonia textual e discursiva. Em D. L. Barros y J. L. Fiorin, *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade. Em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp.
- Pietroforte, A. V. (2011). *O discurso da poesia concreta: uma abordagem semiótica*. São Paulo: Annablume.
- Pound, E. (2006). *Abc da Literatura*. São Paulo: Perspectiva.
- Zilberberg, C. (2011). *Elementos de Semiótica Tensiva*. Cotia: Ateliê Editorial.