

<https://doi.org/10.32735/S0718-22012026000623932>

9-23

**UM ASSUMIDO BARROCO: UNA VUELTA A MEDUSARIO DESDE
BRASIL Y PORTUGAL**

Um assumido barroco: Returning to Medusario from Brazil and Portugal

FELIPE BECERRA CALDERÓN

Universidad de Santiago de Chile (Chile)

<https://orcid.org/0009-0002-5964-2932>

felipebecerracalderon@gmail.com

FELIPE CUSSEN ABUD

Universidad de Santiago de Chile (Chile)

<https://orcid.org/0000-0002-2464-3014>

felipe.cussen@usach.com

Resumen

A treinta años de la publicación de *Medusario* (1996), antología fundamental de la poesía neobarroca latinoamericana, este artículo reexamina su legado con un enfoque en la relevancia y participación de movimientos brasileños y portugueses en torno al concepto de neobarroco. A partir de la inclusión de poetas brasileños en dicha muestra, el texto problematiza la escasa atención que la crítica hispanoamericana ha prestado a las tradiciones barrocas y neobarrocas en lengua portuguesa. Se propone que las recuperaciones del barroco emprendidas por los concretistas brasileños y los poetas experimentales portugueses en la segunda mitad del siglo XX permiten iluminar aspectos frecuentemente desatendidos en la recepción hispanoamericana del neobarroco, como la visualidad, el juego combinatorio y la transgresión de los códigos semióticos. En diálogo con autores como Haroldo de Campos, Ana Hatherly y E. M. de Melo e Castro, se argumenta que la poesía experimental portuguesa ofrece una respuesta anticipada a objeciones formuladas en el aparato crítico de *Medusario* respecto de la supresión sintáctica en el concretismo. Finalmente, el artículo sostiene que una genealogía neobarroca más amplia—que incluya las tradiciones lusófonas—permite complejizar la noción misma de neobarroco latinoamericano y cuestionar sus límites geoculturales y lingüísticos.

Palabras clave: Neobarroco; poesía experimental; concretismo; tradición lusófona; visualidad poética.

Abstract

Thirty years after the publication of *Medusario* (1996), a fundamental anthology of Latin American neo-baroque poetry, this article re-examines its legacy with a focus on the relevance and participation of Brazilian and Portuguese movements around the concept of neo-baroque. Based on the inclusion of Brazilian poets in this collection, the text problematises the scant attention that Latin American criticism has paid to baroque and neo-baroque traditions in the Portuguese language. It proposes that the recuperations of the baroque undertaken by Brazilian concretists and Portuguese experimental poets in the second half of the twentieth century shed light on aspects often neglected in the Hispanic American reception of the neo-baroque, such as visuality,

Recibido: 8 julio 2025

Aceptado: 22 septiembre 2025

combinatory play and the transgression of semiotic codes. In dialogue with authors such as Haroldo de Campos, Ana Hatherly and E. M. de Melo e Castro, it is argued that Portuguese experimental poetry offers an early response to objections raised in the critical apparatus of *Medusario* regarding syntactic suppression in concretism. Finally, the article argues that a broader neo-baroque genealogy –one that includes the Lusophone traditions– allows us to complexify the very notion of Latin American neo-baroque and to question its geo-cultural and linguistic limits.

Keywords: Neo-Baroque; experimental poetry; concretism; Lusophone tradition; poetic visuality.

INTRODUCCIÓN

A tres décadas de la publicación de *Medusario*, la célebre muestra de poesía neobarroca latinoamericana editada por Roberto Echavarrén, José Kozler y Jacobo Sefamí en 1996, una serie de recientes publicaciones ofrecen nuevas perspectivas y actualizaciones de la noción de neobarroco.¹ Con todo, pese a la vigencia que esta categoría ha mantenido en el tiempo, un aspecto, a nuestro juicio fundamental, ha sido hasta hoy escasamente estudiado. Nos referimos a la relación que, desde la producción crítica hispanoamericana, se ha mantenido con la tradición barroca y neobarroca en lengua portuguesa al momento de definir los límites y orígenes de esta categoría. La pregunta por la posible incidencia de dicha tradición en la configuración de la idea de neobarroco latinoamericano se hace más pertinente si atendemos a la incorporación de poetas brasileños en *Medusario*. Dada esta inclusión de poesía en lengua portuguesa, cabe preguntarse por qué las discusiones críticas sobre el neobarroco en Hispanoamérica suelen ignorar la temprana recuperación de la tradición barroca que hicieron los concretistas brasileños, interrogante que puede extenderse a Portugal. Si se incluye a poetas brasileños en *Medusario*, en efecto, ¿no podría mencionarse, junto a Góngora y Sor Juana, al poeta manierista portugués Luís de Camões y al poeta barroco brasileño Gregório de Matos como figuras tutelares?

En el presente artículo, abordamos estas y otras preguntas en torno a la relación entre las recuperaciones de las respectivas tradiciones de la poesía barroca que se produjeron tanto en Hispanoamérica como en campo cultural lusófono a partir de los años 50. Nuestra hipótesis es que la reivindicación del barroco en Brasil y Portugal pone en relieve aspectos de esta tradición que son con frecuencia desatendidos en su contraparte hispanoamericana, iluminando así ciertas simplificaciones en los procedimientos de recuperación que en esta última se han llevado a cabo. En específico, el énfasis en los aspectos visuales de significación o las operaciones combinatorias y lúdicas son atributos que los poetas y críticos lusófonos distinguen como propiamente barrocos al momento

¹ Nos referimos a *Cuadernos del barroco I. Muestra de poesía chilena neobarroca* (2025), editado por Jorge Cid y Luz Ángela Martínez; *Redes culturales en América Latina siglos XIX a XXI. Algunos entramados continentales: modernismo, neobarroco y desbordes* (2025), editado por Rom Freschi y Ariela Schnirmajer; y “*Medusario: máquina neobarroca de lectura*” (2025), artículo de Roberto Ibáñez-Ricóuz.

de reivindicar esta tradición con relación a la producción de sus respectivas agrupaciones y movimientos en la segunda mitad del siglo XX. Con este objeto, iniciamos con una revisión de ensayos de diversos autores y del aparato crítico tanto en *Medusario* como en posteriores antologías de poesía neobarroca publicadas en Brasil, México y Argentina, para luego analizar bibliografía crítica y poética producida por autores fundamentales en el movimiento Poesía Experimental en Portugal.

FILIACIONES Y DISONANCIAS: BRASIL EN LA GENEALOGÍA NEOBARROCA

Medusario. Muestra de poesía latinoamericana, editada por Roberto Echavarren, José Kozer y Jacobo Sefamí, se publica por el Fondo de Cultura Económica en 1996.² La antología reúne veintitrés poetas de Argentina (A. Carrera, T. Kamenszain, O. Lamborghini, N. Perlongher, R. Jiménez), Chile (G. Muñoz, R. Zurita), Cuba (J. Lezama, J. Kozer), México (J. C. Becerra, C. Bracho, G. Deniz, D. Huerta), Perú (R. Hinojosa, M. Lauer), Uruguay (M. Di Giorgio, E. Milán, R. Echavarren, E. Espina), Venezuela (M. A. Etedgui) y Brasil (H. de Campos, W. Bueno, P. Leminski). En una nota introductoria firmada por R. E. –Roberto Echavarren–, se incluye una lista de 35 autores que podrían figurar en una eventual versión ampliada de esta antología, entre los cuales figuran dos brasileños (H. Costa, J. Viana Baptista) (Echavarren, 1996b, p. 9). La nota, además, presenta *Medusario* como la “tercera entrega” de una serie antecedida por dos antologías publicadas en 1991 (Echavarren, 1996b, p. 9),³ ninguna de las cuales incorporaba aún autores de lengua portuguesa. *Transplatinos* (El Tucán de Virginia, México), editada por el propio Echavarren, había incluido sólo tres poetas: los argentinos Néstor Perlongher y Osvaldo Lamborghini, además de la uruguaya Marosa di Giorgio. Por su parte, *Caribe transplatino* (Iluminarias, Brasil, edición bilingüe), organizada por Perlongher, extendía a nueve el número de autores antologados y, como sugiere su título, sumaba poetas cubanos –Severo Sarduy, entre ellos– a las nacionalidades consideradas en *Transplatinos*. Los prólogos escritos, respectivamente, por Echavarren y Perlongher para cada una de ellas fueron incluidos en *Medusario*.

Echavarren estructura su prólogo en base a la oposición entre dos corrientes en la poesía latinoamericana del siglo XX. Por un lado, existiría una línea caracterizada por el rompimiento de la “ilación de la frase [...] de la integridad del significante” (Echavarren, 1996a, p. 11), movimiento que se iniciaría con los modernismos hispanoamericano y brasileño, continuaría en algunos exponentes de la vanguardia hispanoamericana (Huidobro, Gironde y Paz) y desembocaría en la poesía concreta de Noigandres, grupo que en los 50 se había reclamado “de Mallarmé y su *Golpe de dados*” (Echavarren, 1996a, p.

² El libro ha sido reeditado, sin modificaciones, en 2010 en Argentina por editorial Mansalva y en 2016 en Chile por RIL.

³ Quizá para acentuar una condición de precursor, Echavarren señala 1990 (9) como el año de publicación de *Transplatinos*. Lo cierto es que el libro aparece al año siguiente.

12). Como contramodelo, Echavarren distingue una corriente asociada a la poesía “comprometida”, “prosaísta y coloquial” (1996a, p. 12), más centrada en la transmisión de mensajes políticos que en sus aspectos formales y materiales. Frente a este retrato que apareja sin mayor desarrollo coloquialismo y contenido político en poesía, Echavarren identifica la poética neobarroca con atributos como la multiplicidad de referencias (p. 14), la impureza de estilos (p. 13) y el juego con la sintaxis (p. 13). Además, el neobarroco heredaría rasgos del Barroco histórico, tales como el énfasis en el movimiento, la exhibición de los procedimientos retóricos (p. 15) y su inclinación a los procesos indefinidos, carentes de un fin (p. 16). Aunque descendería de la vertiente vanguardista, la nueva poesía neobarroca se diferenciaría de ella al priorizar el juego con la sintaxis por sobre la imagen poética y la combinación de estilos por sobre un método uniforme de escritura (p. 13).

Perlongher, por su parte, propone una visión del neobarroco –y del “neobarroso”, su versión rioplatense– desde una perspectiva que vincula conceptos de teoría crítica –principalmente de Gilles Deleuze– y psicoanálisis con los ensayos sobre barroco y neobarroco de Severo Sarduy –autor que, por cierto, no sería considerado entre los autores antologados en *Medusario*. Para Perlongher, el neobarroco sería una corriente inaugurada por José Lezama Lima, caracterizada por la superación de los límites tanto culturales –mezcla de culturas dentro y fuera de Occidente– como subjetivas –“aniquilación del yo” (Perlongher, 1996, p. 20). El crítico y poeta argentino retoma de Sarduy, primero, la idea según la cual la poética neobarroca comprendería una relación de goce, juego y desperdicio con el lenguaje en desmedro de su función comunicativa (p. 22). En segundo lugar, la noción de proliferación, figura característica del neobarroco en la que el objeto aludido no es reemplazado por otro significante, sino por una cadena significativa que terminaría por ocultarlo, dificultando así la recepción cabal de su sentido (p. 23). Perlongher, además, coincide con Echavarren al reconocer las mismas diferencias entre las vanguardias históricas y la poética neobarroca –diversidad estilística y desarrollo de una “*hipersintaxis*, cercana a la manera de Mallarmé” (p. 26).

Este vínculo entre Mallarmé, la alteración de la sintaxis y el barroco no es anodina. El propio Perlongher, al comienzo de su prólogo, cita un pasaje en el que Deleuze distingue “trazos barrocos en Mallarmé” (p. 19). Aunque *Transplatinos* no incluyera poetas brasileños, Echavarren celebra a la vez que polemiza con los concretistas de ese país al situarlos en su prólogo como continuadores de una vanguardia que experimenta con la materialidad del lenguaje y como responsables de “suprimi[r] en ciertos casos la sintaxis” (p. 12). En este sentido, el crítico y poeta uruguayo valida la filiación que el grupo Noigandres establece con Mallarmé al reconocer el énfasis que, como el poeta francés, sus integrantes pondrían sobre la materialidad –sonora, visual– del lenguaje y su disposición en el espacio de la página. Por otro lado, insinúa un reparo al grupo brasileño al subrayar que Mallarmé en realidad se autodefinía como un “*syntaxier*”, es decir, “como un artífice de frases, más que de meras sucesiones o conglomerados” (Echavarren, 1996a,

p. 12). Al insinuar esta objeción, lo que parece estar preguntando Echavarren es cómo puede reclamarse heredero de Mallarmé—y, por extensión, del barroco—un grupo que, de acuerdo con él, había suprimido el juego con la sintaxis.

Al incluirse el prólogo de *Transplatinos* en *Medusario*—primera muestra de la serie que, como indicamos, incorpora poetas brasileños—, el reparo de Echavarren a Noigandres adquiere otra relevancia. Más allá de si es o no pertinente, su objeción pone en relieve la indiferenciación de dos tradiciones lingüísticas y literarias que implica su convivencia en un libro como *Medusario*. En efecto, el mérito que representa la incorporación de Brasil en una antología de alcance latinoamericano tiene como contrapartida la anulación de las diferencias tanto en los modos particulares en que el Barroco histórico se manifestó en cada una de esas culturas como de aquellos en los que se lo recuperó en el siglo XX. Esto se hace patente, por ejemplo, en las referencias, en ambos prólogos, a emblemas del Barroco, como Luis de Góngora, y a su recuperación en el siglo XX, en Cuba, por parte de José Lezama Lima, en contraste a la total ausencia de referencias tanto a autores barrocos de lengua portuguesa como a la respectiva revitalización de sus obras que realizaron los miembros de Noigandres en los años 60 y 70.

Este vacío se hace más significativo cuando consideramos que fue Haroldo de Campos, poeta, crítico y miembro del grupo Noigandres, quien tempranamente acuña el concepto de *neobarroco* en “A obra de arte aberta” de 1955. En el marco de la serie de ensayos y manifiestos que publicaran los miembros de esta agrupación a partir de los años 50, en este texto De Campos propone una poética que supere la composición de obras estructuradas de manera lineal. Adelantándose varios años a las ideas formuladas por Umberto Eco en *Opera aberta* (1962), De Campos concibe, en reemplazo de la linealidad, el desarrollo de obras organizadas a la manera del “poema-constelação mallarmeano” (1975, p. 30), esto es, por estructuras que permitan la “perpétua interação de blocos de idéias que se criticam recíprocamente, produzindo uma soma poética” (p. 33). Hacia el final de su ensayo, el poeta y crítico brasileño vincula este tipo de obras, caracterizadas por la atomización del lenguaje y la multiplicidad de lecturas posibles, a un “barroco moderno [o] neo-barroco” (De Campos, 1975, p. 33).

Años más tarde, en un ensayo de 1981, Haroldo de Campos vuelve a abordar el barroco, esta vez a partir de la pregunta por la relación entre cultura nacional y universal. De Campos reconoce en la “razón antropofágica” de Oswald de Andrade una manera de “pensar lo nacional en relación dialógica y dialéctica con lo universal”, esto es, como una “devoración crítica del legado cultural universal” (2000, pp. 3-4). Ante el debate en torno a cuál sería la literatura auténticamente nacional en Brasil, De Campos propone pensar este problema ya no en términos ontológicos, sino como “movimiento dialógico de la diferencia” (p. 6). A partir de esta identificación de la posición periférica como “devoración”—con todo su sentido de apropiación y polémica—de lo universal, De Campos elabora una

visión de la tradición brasileña y latinoamericana en la que el Barroco se sitúa como eje articulador. Precisamente, el Barroco representaría la primera manifestación en América Latina de ese posicionamiento “antropofágico” respecto del legado cultural de Occidente. Al apropiarse en el siglo XVII de dos sonetos de Luis de Góngora, desmontándolos para transformarlos en un tercero, ya completamente suyo, el poeta barroco brasileño Gregorio de Matos representaría el “primer antropófago” de la literatura en ese país (De Campos, 2000, p. 10), inaugurando así una “tradición ‘antinormativa’” (De Campos, 2000, p. 14). La poesía concreta brasileña sería uno de los elementos constituyentes de esta constelación al reclamar como patrimonio suyo no ya una obra o un estilo en particular, sino el “total del código” en el que funcionaba hasta entonces la poesía moderna, incluido el “límite espiritual del *Coup de dés*” (p. 15).

Si bien *Medusario* se estableció como la muestra “definitiva” de la poesía neobarroca (así se observa, por ejemplo, en la entrada escrita precisamente por Jacobo Sefamí en *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*), lo cierto es que existe una continuidad en otros proyectos similares. El primero, de hecho, proviene de Brasil: *Jardim de camaleões. A poesia neobarroca na América Latina*, editado por Claudio Daniel, y establece un diálogo interesante con sus precedentes. Al igual que *Caribe transplatino*, se presenta como una edición bilingüe, con la adición de nuevos poetas (como Mario Arteca y León Félix Batista) y dos poetas brasileños más: Horácio Costa y Josely Vianna Batista, pero además llama la atención la reincorporación de algunos sonetos de Severo Sarduy, quien había sido excluido de *Medusario* bajo el criterio de “no incluir ejemplos de verso métrico tradicional” (Echavarren, 1996b, p. 9). Respecto a esta omisión (junto a la de Marín Adán y Carlos Germán Belli), Matías Ayala señala que fueron excluidos de *Medusario*

porque representan los ‘otros’ herederos del barroco, tan legítimos como el neobarroco oficial en la medida en que poseen los rasgos de artificio y exceso, la intertextualidad y parodia que Sarduy había identificado en ‘El barroco y el neobarroco’, pero que han sido excluidos porque el neobarroco quiere tomar el lugar oposicional y modernizador de la vanguardia (2012, pp. 47-48).

A nivel de paratextos, *Jardim...* se inicia con “Barroco, neobarroco, transbarroco”, uno de los últimos textos de Haroldo de Campos que retoma algunas de las ideas de aquellos ya citados y en el que se esfuerza por dejar en claro su primacía en la creación del término “neobarroco”. Luego sigue un prólogo del propio antologador quien afirma que

[o] neobarroco não é uma vanguarda, no sentido clássico do termo; não se preocupa em ser *novidade*. Ele se apropria de fórmulas anteriores, remodelandolas, como argila, para compor o seu discurso; dá um novo sentido a estruturas consolidadas, como o soneto, a novela, o romance, perturbando-as. O ponto de contacto entre o

neobarroco e a vanguarda está na busca de vastos oceanos de linguagem pura, polifonia de vocábulos (2004, p. 18).

Finalmente encontramos “O neobarroco: Um convergente na poesia latino-americana”, de José Kozer, quien establece una distinción entre dos vertientes: “Uma é linha fina, a outra, espessa. A geometria de linha fina é linear, e sua expressão familiar, coloquial. A geometria de linha espessa é prismática, curvilínea, e sua expressão é turbulenta e densa” (Kozer, 2004, p. 23). Esta última, evidentemente, sería aquella fundada por Lezama Lima y De Campos, “os nossos progenitores” (p. 25). Resulta interesante, además, que resalta su mixtura lingüística:

Essa poesia funciona como uma sintaxe em distorção, contém um vocabulário rico, mistura níveis bem como peculiaridades nacionais do espanhol e/ou português, as vezes sendo regional e às vezes universal. Essa linguagem mista é ‘neo-ricana’, chicana, peninsular, mexicana, colombiana, nordestina, e recorre abertamente a expressões em esperanto, às línguas européias, grego, latim ou, no meu caso, iídiche e dialetos cubanos (Kozer, 2004, p. 28).

En el cierre de la muestra, por último, se agrega como “Posfácio” el texto de Roberto Echavarren incluido en *Medusario*, lo que reafirma el carácter continuista que prima en este proyecto.

Hay otros dos libros que pueden situarse en esta misma vertiente. Una de ellas es *Antología Crítica de la Poesía del Lenguaje* (2009), que reúne a varios autores presentes en muestras anteriores (Bracho, Deniz, Echavarren, Espina, Jiménez, Kozer), junto a otros poetas que sí son cultores de formas tradicionales, como el propio Carlos Germán Belli, José Morales Saravia y David Rosenmann-Taub (un poeta chileno menos conocido en este circuito pero que ha contado con una intensa estrategia de difusión a partir del siglo XXI). El título, sin embargo, es muy relevante, pues propone una relación (no exclusiva, por cierto) con L=A=N=G=U=A=G=E, movimiento experimental y conscientemente “difícil”, promovido por poetas norteamericanos como Charles Bernstein y Bruce Andrews, entre muchos otros. Este vínculo, por cierto, ha sido establecido por el mismo Bernstein junto a Eduardo Espina, en distintas iniciativas como la revista *S/N: NewWorld Poetics*. También debemos agregar *Indios del espíritu. Muestra de poesía del Cono Sur*, preparada por Roberto Echavarren, que suma a varios poetas más jóvenes como Romina Freschi, Juan Salzano y Héctor Hernández Montecinos, en la cual retoma la categoría de neobarroco pero establece una genealogía bastante amplia, que abarca no sólo a Góngora, sino también a Baudelaire, Valle-Inclán y Herrera y Reissig.

No encontramos, en estos proyectos más recientes, algún vínculo con la poesía portuguesa, aunque Claudio Daniel sí la establece en una entrevista posterior: “A diferença entre os poetas de vanguarda brasileiros e portugueses está justamente na valorização do barroco, imprescindível na obra de Herberto Helder, Ana Hatherly, E. M.

de Melo e Castro, mas pouco freqüente entre os nossos autores experimentais, com a exceção de Haroldo de Campos (Galáxias) e Paulo Leminski (Catatau)” (2012, p. 22).

LA RECUPERACIÓN DEL BARROCO EN LA POESÍA EXPERIMENTAL PORTUGUESA

La mención de Claudio Daniel a estos tres poetas portugueses es significativa. Heberto Helder y António Aragão coeditaron en 1964 el primer número de la revista *Poesia Experimental*, edición de marcada inspiración concretista, en la que antologan, además de poemas de su autoría, obras de António Ramos Rosa, Salette Tavares, António Barahona da Fonseca y E. M. de Melo e Castro. El segundo y último número publicado en 1966, que cuenta con Melo e Castro como tercer coeditor, se caracteriza por una apertura internacional al incluir obras poéticas de autores experimentales franceses (Henri Chopin, Pierre Garnier), brasileños (Pedro Xisto, Edgar Braga y Haroldo de Campos, entre otras nacionalidades (Torres, 2014, p. 14). La escena de poesía experimental que se organizaría en Portugal en torno a esta publicación tiene como principales promotores a Ana Hatherly, quien se integra en el segundo número, y E. M. de Melo e Castro, autores que cumplieron en él la doble función de creadores participantes y de teóricos del movimiento. Además del inaugural artículo sobre la poesía concreta en Portugal que, acompañado de un poema concreto de su autoría, la escritora, artista visual y académica portuguesa Ana Hatherly publica en 1959 en *Diário de Notícias*, rasgos de este movimiento se encuentran ya en obras como *Espelho cego* (1957) de Salette Tavares e *Ideogramas* y *Objecto poemático de efeito progressivo* (ambos de 1962) de E. M. de Melo e Castro, entre otras (Torres, 2014, pp. 11-20). Eventos determinantes en la irrupción del movimiento en Portugal son la visita a Lisboa de Décio Pignatari en 1956 y la publicación de una compilación de poesía concreta del grupo Noigandres en 1962 por la Embajada de Brasil en la capital portuguesa.⁴

A diferencia de la poesía concreta brasileña, que en su origen comparte el entusiasmo desarrollista del gobierno de Kubitschek, el movimiento de poesía experimental en Portugal surge en el contexto de opresión política que significó la dictadura salazarista en ese país (1933-1974). No es sorprendente, por esto, que los números y actividades de este movimiento cayeran en la incomprensión, el descrédito e incluso la censura.⁵ Este aislamiento cultural llevaría a Melo e Castro y Ana Hatherly a realizar, sobre todo a partir de los 70, amplias investigaciones orientadas a inscribir la producción del movimiento en una tradición poética cuyo gran antecesor recaería en el Barroco portugués de los siglos XVI y XVII. Entre los incentivos para esta búsqueda de

⁴ En 1962, E. M. de Melo e Castro envía una carta al suplemento literario de *The Times*, invitando a considerar las manifestaciones brasileñas al referirse a la poesía concreta. La carta, tras ser publicada por el periódico, sería determinante en la divulgación del movimiento en Gran Bretaña (Aguar, 2021, p. 43).

⁵ De acuerdo con Melo e Castro, la crítica reprochó al movimiento un “distanciamiento das realidades sociais portuguesas” y una “iconoclastia gratuita” (2021, p. 22).

una genealogía nacional cabe mencionar, además, el internacionalismo que desde un principio representó la poesía concreta, carácter que hacía proliferar la identificación de antecesores y afiliaciones de variado origen.

Al comentar en 1960 un reciente artículo antológico en el que Charles Boultenhouse recogiera poemas visuales desde la Antigüedad hasta el siglo XX, Décio Pignatari establecía un paralelismo entre el “Huevo” de Simias de Rodas (300 a. C.), “Vision and Prayer” de Dylan Thomas y el “ovo novelo” de Augusto de Campos, inscribiendo así con entusiasmo la producción de Noigandres en esa milenaria tradición. En este tipo de antologías, así como en las estrategias de inscripción en la tradición universal que realizaban los miembros de Noigandres, Hatherly no sólo observaba la total ausencia de obras de origen portugués, sino también la urgencia de identificar y poner en relieve una genealogía nacional que legitimara la producción del movimiento de poesía experimental en el Portugal de los 60. En la introducción a *A experiênciã do prodígio. Bases teóricas e antologia de textos visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII* (1983), fruto de una acabada investigación,⁶ Hatherly señala que la gran motivación “para a realização deste nosso trabalho surgiu precisamente dum desejo de comprovar a existência duma importante produção portuguesa nessa área [la poesía visual] que, apesar de praticamente desconhecida hoje em dia, não podia deixar de existir” (1983, p. 13).⁷

En *A reinvençãõ da leitura. Breve ensaio crítico seguido de 19 textos visuais*, Hatherly analiza la especificidad de la lectura en la poesía visual y concreta. Su ensayo comienza por trazar un recorrido cronológico por las manifestaciones de este género desde la Antigüedad hasta sus reelaboraciones en el contexto moderno, pasando por los caligramas griegos, los “carmina figurata”, la poesía portuguesa del barroco, Mallarmé, la poesía concreta brasileña, entre otras. La segunda parte se concentra en la poesía concreta europea y brasileña. En ella, la autora destaca que la pluralidad de lectura del texto-imagen de la poesía concreta se produce al liberarse de la sujeción al contenido semántico del lenguaje, extendiendo así “o âmbito da leitura para fora dos limites literarios tradicionais” (Hatherly, 1975, p. 20). En la tercera sección, Hatherly da cuenta de su enfrentamiento con la ilegibilidad al estudiar escrituras arcaicas, experiencia que la llevó a desarrollar su propia práctica de textos-imágenes. Para la autora, la “reinvençãõ” de la lectura implicada en la poesía concreta correspondería justamente a esa puesta en cuestión de los códigos culturales que regulan “a própria legibilidade, isto é, o grau de comunicabilidade possível das mensagens e a sua decifração, que é o problema real da leitura” (p. 23).

⁶ A esta línea investigativa de Hatherly pertenece también “Para uma arqueologia da poesia experimental. Anagramas portugueses do século XVII” (1995a), publicado originalmente en 1979.

⁷ En *Pattern Poetry*, influyente antología de poesía visual desde la Antigüedad hasta 1900, Dick Higgins incorpora múltiples obras extraídas de la antología de Hatherly.

Al reconocer en la poesía barroca portuguesa ese juego con la combinatoria relacional y sus cualidades desarticuladoras de los códigos semióticos, el movimiento de poesía experimental encontraría la anhelada genealogía nacional para su propia actividad. Si Melo e Castro llega a referirse al movimiento como la manifestación de “um assumido barroco” o incluso un “neobarroco”⁸, esto se debe a su identificación con la “transgressão dos códigos exclusivamente verbais da produção do poético” (Melo, 1993, p. 283). Por su parte, entre las obras texto-visuales del barroco portugués y el movimiento de poesía experimental en los 60, Hatherly (1995b) destaca dos puntos en común, indisolubles el uno del otro: la “sobreposição de *ikon e logos*”, con su respectivo efecto en los modos de leer (p. 12), y la presencia de procesos combinatorios activados por “*um programa*, que valida e fundamenta todo o processo criativo” (p. 10). Para Hatherly, los experimentalistas rescatan a los olvidados poetas barrocos portugueses precisamente porque reconocen en esos “processos de criação da poesia barroca – visual ou não – valores processuais, retóricos e lúdicos” afines a los que ellos mismos ponían en juego (p. 13).

Un ejemplo de esta poética combinatoria recae en *Álea e vazio* (1971) de Melo e Castro, en cuyos textos el procedimiento está puesto en primer plano. En “A Verdade Prática” el poema se estructura en base a la progresiva alteración por medio de cambios de ubicación de palabras, la inclusión de adverbios de negación, entre otros recursos, que modifican los versos en una secuencia que recuerda al sistema de la lógica proposicional: “estes lugares não são lugares/ estas casas não são casas [...] as casas que são lugares/ os mares que são casas [...] não são as casas que são lugares/ não são os lugares que são asas”(Melo e Castro, 2003, p. 94). Otro texto de *Álea e vazio*, “Tudo pode ser dito num Poema”, propone al lector un “modelo” (p. 97) para componer su propio poema a partir de una serie premisas que permiten la infinidad de realizaciones a la que alude el título. Entre las experimentaciones de combinatoria poética en las que Ana Hatherly recurre a un programa se encuentran “Leonorana” y “Metaleitura”, ambos contenidos en *Anagramático (1965-1970)* (1970). Mientras el primero consiste en treinta y un variaciones –descritas en un “programa” (Hatherly, 1970, p. 193)– sobre un pasaje de un villancico del poeta manierista portugués Luís de Camões, el segundo se articula en torno al siguiente teorema: “Ao nível do significado, um texto poético possui tal integridade funcional e é constituído por elementos de tal modo autónomos que suporta sem prejuízo as fragmentações mais sistemáticas” (p. 236). A partir de esta tesis, la obra consiste en una demostración cuyas primeras cuatro partes son: “I – texto integral/ II – eliminação das palavras-chaves do texto/ III – eliminação dos verbos/ IV – eliminação da terceira palavra em cada grupo de cinco” (p. 236). Las restantes tres consisten en el “negativo” de las mencionadas partes resultantes de procedimientos de eliminación.

⁸ Para Melo e Castro, al recontextualizar el barroco en la segunda mitad del siglo XX, “se poderá falar sem equívocos, mas também provisoriamente, em neobarroco” (“As Fontes” 272).

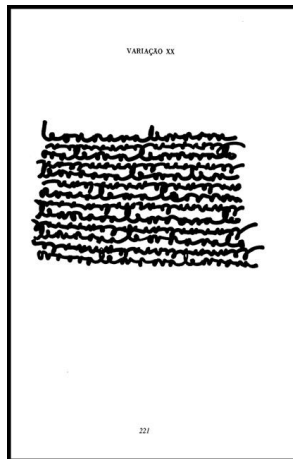


Figura 3. Fuente: Hatherly, A. (1970). *Anagramático*, p. 221

<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/planograficas/ana-hatherly-anagramatico/>

Cabe subrayar, por último, que, dado el contexto político en el que se produce esta recuperación, la defensa de la poesía visual barroca se revestía, para los experimentalistas, de un aire contestatario. Para Hatherly, en un país con una fuerte tradición de poesía lírica, la revisita de esta zona lúdica y visual del barroco y las consiguientes declaraciones en favor de propuestas estéticas “anti-líricas e anti-saudosistas (...), tão contrários às tendências aceites pelo *establishment*” era por sí solo “um acto de subversão política” (2021, p. 39). En un gesto semejante al de Lezama Lima frente a Weisbach al identificar el barroco en América como un “arte de la contraconquista” (Lezama, 1993, p. 80), Melo e Castro propone que al recontextualizarse en el siglo XX, el neo-barroco asume los valores opuestos a aquellos reconocidos por José Antonio Maravall en el barroco de los siglos XVII y XVIII: “É que, segundo esse autor, o barroco foi então uma cultura oficial, dirigida, urbana, massiva, conservadora e mundana. Agora, na sua recontextualização contemporânea como neobarroco, ele assume as funções de uma cultura marginal, contestatária e renovadora” (p. 284).

En suma, la reivindicación del barroco de los poetas concretos en Brasil y los experimentales en Portugal permite poner en relieve dimensiones de esta tradición frecuentemente ignoradas en su recepción hispanoamericana, evidenciando así algunas de las simplificaciones presentes en sus procesos de recuperación. Como hemos observado, Roberto Echavarren ha señalado una aparente contradicción en la poesía concreta: la celebración de Mallarmé por parte de los concretistas se ve tensionada por su supresión deliberada de la sintaxis. En este sentido, resulta particularmente significativo que la relectura portuguesa del Barroco histórico insista en aspectos como la visualidad, la

materialidad y el juego como componentes centrales de ese período. De este modo, puede sostenerse que los poetas experimentales portugueses, en estrecho contacto con el concretismo brasileño, ofrecen ya en la década de 1970 una respuesta anticipada a la objeción que formularía Echavarren en 1996. Si el crítico uruguayo asocia lo barroco con una intensificación de la sintaxis, los autores portugueses problematizan tal asociación, sugiriendo que la supresión sintáctica no debe ser entendida de manera automática como una renuncia a lo barroco.

Este artículo se realizó gracias al patrocinio del proyecto POSTDOC DICYT “Nuevos barrocos: Poesía experimental entre la modernidad temprana y Latinoamérica contemporánea”, código 032391CA_Postdoc, de la Vicerrectoría de Investigación, Innovación y Creación de la Universidad de Santiago de Chile (2023-2024).

OBRAS CITADAS

- Aguiar, Fernando (2021). Breve cronologia do experimentalismo poético em Portugal. En Bruna Callegari (Ed.). *Poesia experimental portuguesa* (pp. 43-51). Espaço Líquido Editora.
- Ayala, Matías (2012). Estrategias canónicas del neobarroco poético latinoamericano. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 38 (76), 33-50.
- Cid, Jorge y Martínez, Luz Ángela (Eds.) (2025). *Cuadernos del barroco I. Muestra de poesía chilena neobarroca*. Cuarto Propio.
- Daniel, Claudio (2012). Entrevista com Claudio Daniel (A. R. Neto, Entrevistador). *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 20, 11-23.
- (2004). *Jardim de camaleões: A poesia neobarroca na América Latina*. Iluminuras.
- De Campos, Haroldo (2004). Barroco, neobarroco, transbarroco. En C. Daniel (Ed.). *Jardim de camaleões: A poesia neobarroca na América Latina* (pp. 15-16). Iluminuras.
- (2000). De la razón antropofágica: Diálogo y diferencia en la cultura brasileña. En R. Mata (Ed. y Trad.), *De la razón antropofágica y otros ensayos* (pp. 1-23). Siglo XXI Editores.
- De Campos, Augusto; Pignatari, Décio; y De Campos, Haroldo (1975). A obra de arte aberta. En A. De Campos et al. (Eds.), *Teoria da poesia concreta: Textos críticos e manifestos, 1950-1960* (pp. 30-33). Livraria Duas Cidades.
- Echavarren, Roberto (Ed.). (2013). *Indios del espíritu: Muestra de poesía del Cono Sur*. La Flauta Mágica.
- (1996a). Prólogo. En R. Echavarren, J. Kozér & J. Sefamí (Eds.), *Medusario: Muestra de poesía latinoamericana* (pp. 11-17). Fondo de Cultura Económica.

- (1996b). Razón de esta obra. En R. Echavarren, J. Kozér & J. Sefamí (Eds.), *Medusario: Muestra de poesía latinoamericana* (p. 9). Fondo de Cultura Económica.
- Echavarren, Roberto; Kozér, José; y Sefamí, Jacobo (Eds.). (1996). *Medusario: Muestra de poesía latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica.
- Freschi, Rom y Schnirmajer, Ariela (Eds.) (2025). *Redes culturales en América Latina siglos XIX a XXI. Algunos entramados continentales: modernismo, neobarroco y desbordes*. Universidad Nacional Arturo Jauretche.
- Hatherly, Ana (2021). Po.Ex.: Do antes ao agora. En B. Callegari (Ed.), *Poesía experimental portuguesa* (pp. 33–41). Espaço Líquido Editora.
- (1995a). Para uma arqueologia da poesia experimental: Anagramas portugueses do século XVII. En *A casa das musas* (pp. 15-36). Editorial Estampa.
- (1995b). Prólogo. En *A casa das musas* (pp. 9-14). Editorial Estampa.
- (1975). *A reinvenção da leitura: Breve ensaio crítico seguido de 19 textos visuais*. Editorial Futura.
- (1970). *Anagramático (1965-1970)*. Moraes Editores.
- (1983). *A experiência do prodígio: Bases teóricas e antologia de textos visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Higgins, Dick (1987). *Pattern poetry: Guide to an unknown literature*. State University of New York Press.
- Ibáñez, Roberto. *Medusario: máquina neobarroca de lectura*. *Revista Iberoamericana*, 21 (292), 523-539. <https://doi.org/10.3828/revista.2025.91.292.523>
- Kozér, José (2004). O neobarroco: Um convergente na poesia latino-americana. En C. Daniel (Ed.). *Jardim de camaleões: A poesia neobarroca na América Latina* (pp. 249–255). Iluminuras.
- Lezama Lima, José (1993). *La expresión americana*. Fondo de Cultura Económica.
- Mallén, Enrique (Ed.). (2009). *Antología crítica de la poesía del lenguaje*. Aldus.
- De Melo e Castro, Ernesto Manuel (2021). A poesia experimental portuguesa. En B. Callegari (Ed.), *Poesía experimental portuguesa* (pp. 19-31). Espaço Líquido Editora.
- (2003). *Antologia para inici-antes*. Ausência.
- (1993). As fontes, as nuvens e o caos (Notas sobre Barroco, Neobarroco e Metabarroco na poesia portuguesa da segunda metade do século XX). En N. Batella (Ed.), *O fim visual do século XX e outros textos críticos* (pp. 265–309). Editora da Universidade de São Paulo.
- Perlongher, Néstor (1996). Prólogo. En R. Echavarren, J. Kozér & J. Sefamí (Eds.), *Medusario: Muestra de poesía latinoamericana* (pp. 19-30). Fondo de Cultura Económica.
- Pignatari, Décio (1975). Ovo novo no velho. En A. de Campos et al. (Eds.), *Teoria da poesia concreta: Textos críticos e manifestos, 1950-1960* (pp. 128-135). Livraria Duas Cidades.

- Sefamí, Jacobo (2012). Neobaroque. En R. Greene (Ed.), *The Princeton encyclopedia of poetry & poetics* (pp. 927-928). Princeton University Press.
- Torres, Rui (2014). Visualidade e expressividade material na poesia experimental portuguesa. En R. Torres (Ed.), *Poesía experimental portuguesa: Contextos, ensaios, entrevistas, metodologias* (pp. 9-31). Edições Universidade Fernando Pessoa.