

Vicente do Rego Monteiro: de la palabra a la imagen

Maria Luiza Guarnieri Atik

Con el advenimiento de las vanguardias europeas, las relaciones entre las artes plásticas y la literatura se hicieron más estrechas. Poetas y pintores compartieron un ideal común de renovación estética: los primeros, al asimilar las técnicas pictóricas, y los segundos, al asumir incontinentes las ideas filosóficas y poéticas transmitidas por artículos, ensayos y manifiestos.

Las afinidades entre pintura y literatura asumen formas variadas a lo largo de la producción de las vanguardias, ya que desarrollan desde temas similares hasta la absorción de técnicas y motivos formales.

Pintores y poetas cubistas y surrealistas manifiestan, frecuentemente, un gusto semejante por asociaciones de objetos heteróclitos, de imágenes insólitas u oníricas, al mismo tiempo en que buscan soluciones formales equivalentes, empleando los mismos recursos técnicos: tipografía, montaje, *collage* y otros.

Según Mijail Bajtin, el lenguaje literario puede ser considerado como un diálogo de lenguajes que se conocen unos a los otros y se comprenden entre sí. Ese diálogo entre las artes, en sus diversas manifestaciones, que contemplan las relaciones entre literatura y pintura puede ser aprehendido en la obra plástica y poética de Vicente do Rego Monteiro.

Sin embargo, en nuestro análisis, privilegiaremos algunos lienzos y poemas de Rego Monteiro con el objetivo de examinar como su atracción por lo primitivo constituye un

¹ Este texto es un resumen, con algunas alteraciones, de la obra *Vicente do Rego Monteiro: un brasileiro de Francia* de la autora de este artículo. La traducción de las citas es nuestra.

recurso innovador y en qué medida su experiencia plástica toma una forma poética concreta y se inserta en dos contextos diferentes: el francés y el brasileño.

Influencias iniciales

Las nuevas tendencias artísticas literarias que surgieron en el inicio del siglo xx, desde del Futurismo hasta el Surrealismo, valoran, tanto en sus manifiestos como en sus producciones plásticas y literarias, la espontaneidad, la simplicidad formal y expresiva.

La civilización europea refinada, que vivencia terribles conflictos imperialistas recíprocos, pone en duda el racionalismo occidental y va a buscar en las imágenes y en los rituales de las culturas no europeas otras fuentes de inspiración, que provocan una transformación en los procesos de mimesis artística y literaria.

Así, los «modernistas» europeos recurren al arte negro africano, y a las civilizaciones primitivas. Sin embargo, no es más el mito del «buen salvaje» de Rousseau que se quiere poner en práctica como un medio para modificar una sociedad en conflicto y decadente, sino el «convertirse salvaje» como una salida posible para la evasión de una sociedad irremediabilmente perdida. Salida radical y diferente de la evasión romántica.

Como nos muestra Mario de Micheli (cf. 1991: 39-58), tenemos en las artes europeas el surgimiento de una «poética de evasión», donde el tema de «buen salvaje» deja de ser un *mito convergente*, capaz de transformarse en una realidad social, para convertirse en un *mito divergente* que permite encontrar fuera de esa realidad otra sociedad todavía no contaminada, inocente.

Podemos decir que, entre los artistas europeos, esa evasión es relevante en la obra de Gauguin, que busca principalmente, fuera de las fronteras geográficas y culturales del mundo europeo (en la Polinesia) aquel estado de pureza natural, en que sentimientos y emociones se manifiestan de forma espontánea. Al partir para las islas de Oceanía, «Gauguin pretende libertarse de aquella lepra invisible que son los prejuicios de una moral de conveniencia» (Micheli 1991: 43). Ese paraíso terrestre, anterior al pecado original, que creía haber encontrado, realmente no existía, y se convirtió en un infierno. Todavía,

lo que queda claro y fuera de discusión es su obstinada tentativa de superar en la vida y en el arte la alienación del hombre de la forma como este viniera verificándose ya en la involución de la sociedad ahora libre de sus premisas revolucionarias. La experiencia de Gauguin será la experiencia de muchos otros artistas que buscaban confusamente una manera de vencer el desarrollo del empobrecimiento de los valores humanos, de los propios valores espirituales, para salvaguardar su integridad amenazada por una dilacerante realidad. (Micheli 1991: 44-45)

Muchos son los pintores y escritores de la vanguardia europea que emprendieron esa fuga de la civilización en busca del mundo primitivo. Kandinsky parte para el Norte de África; Segall, para el Brasil; Klee, para Túnez; Éluard, para Tahití. Si para los artistas europeos las culturas primitivas se encuentran a millares de kilómetros de su espacio geográfico, en Brasil, como bien observa Antonio Candido, en su tesis sobre la congenialidad del Modernismo Brasileño, ellas «se mezclan a la vida cotidiana o son reminiscencias todavía vivas de un pasado reciente. Las terribles osadías de un Picasso, un Brancusi, un Max Jacob, un Tristan Tzara eran, en el fondo, más coherentes con nuestra herencia cultural que con la de ellos» (Candido 1976: 121).

El contacto próximo de nuestros modernistas con las culturas primitivas amerindias y africanas permitió que la asimilación de los procesos de vanguardia artística ocurrieran con más naturalidad acá que en Europa y que plasmase, entre nosotros, «un tipo al mismo tiempo local y universal de expresión, la influencia europea por un “mergulho no detalhe brasileiro”» (Candido 1976: 121).

Es también por medio de un «mergulho no detalhe brasileiro» que los mitos del salvaje y de lo primitivo se incorporan a la obra plástica de Rego Monteiro, diferenciándola desde del inicio, de las tendencias vanguardistas europeas. Walter Zanini, analizando sus pinturas y acuarelas de la década de 1920, resalta:

Rego Monteiro elabora el temario indígena con la calidad gráfica hierática que se afirmará como el grande trazo identificador de su personalidad. Toda esa iconografía mítica de dioses de la floresta, eventos legendarios todavía de actos cotidianos, desarrollado no menos que en la ilustración de libros y revistas, es evidentemente tributaria de las fuentes culturales que asimilaron en su adolescencia en París cuyo el supremo instigador es casi siempre Gauguin. (1971: 8)

Para Monteiro rescatar el arte de nuestros indios, por el trazo puro o por el trazo asociado a los colores significaba «asimilar y adaptar los muchos ensañamientos traídos del Viejo Mundo las inducciones de realidad autóctona. Significaba plasmarse un lenguaje propio “na energia áspera das concepções figurais, no exotismo ornativo de origem marajoara e na veemência das situações ambientais”» (Zanini 1971: 8). (Figura 1).

El primitivo apprehendido como un recurso innovador al nivel formal por las vanguardias europeas, al mismo tiempo en que expresa una temática de carácter nacionalista está siempre volcado a un plano mayor: el universal. En el inicio de su carrera, Monteiro estaba preocupado en fijar nuestro pasado histórico, creando por medio de sus ilustraciones una saga del hombre primitivo en Brasil. Sin asumir el papel del antropólogo, en sus estudios sobre la cultura amazónica, Monteiro recoge las narrativas míticas en la divulgación

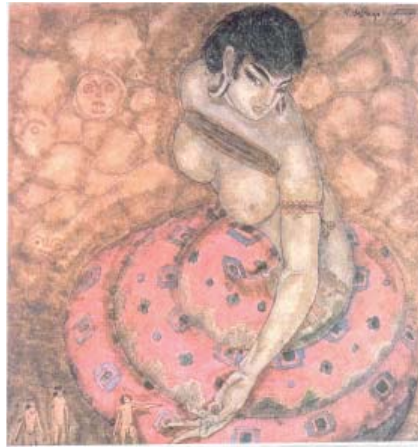


Figura 1. *Culebra Grande manda para su hija «a noz» de Tucumã*
(Acuarela y nanquín sobre papel, 23 x 20,5. Río de Janeiro, 1921)

literaria, y busca acercarse de forma más directa a la cultura indígena en sus visitas a los museos europeos y, en particular, al Museo Nacional de Río de Janeiro. Esa incursión al «pasado» le permite establecer un eslabón entre el arte indígena brasileño y los principios formales propuestos por las vanguardias europeas.

Incursión semejante aparece en Mário de Andrade en sus investigaciones sobre nuestras raíces culturales. Mitos indígenas, africanos y «sertanejos» son incorporados a su obra literaria, directamente en *Macunaíma* y alusivamente en cuentos de *Belazarte*, *Cuentos Nuevos* y las crónicas de *Os Filhos da Candinha*. El revivir de esos mitos, y su registro moderno, le permitió crear un gran mosaico de nuestra realidad histórico-geográfico-social.

Para el crítico francés Maurice Raynal, sin embargo, el trazo primitivo presente en la obra plástica de Monteiro es totalmente innovador. Según él,

en vez de dedicarse simplemente a la caligrafía académica, Rego Monteiro rechazó esa tradición latina que ahoga generalmente a los artistas de su país para resucitar la influencia de la tradición indígena que debería ser la primera en inquietar y en inspirar a todo artista Brasileño.

Fue de esa forma que Monteiro, rechazando a los pastiches de las frías complicaciones académicas, buscó reformar su sensibilidad en las fuentes del arte indígena. (1971: s. p.)

Tales fuentes son preservadas en obras posteriores, aun cuando hay un alejamiento de la temática indígena. El llamado a lo primitivo es evidente en el proceso de la composición del lienzo, por la transposición de los elementos característicos del arte «marajoara»: geometrización y concisión formales, simetría, predominancia casi exclusiva de las líneas, contraste entre la línea y el fondo.

Muchos de los elementos presentes en las «igaçabas» (potes de barro o urnas funerarias) fueron también asimilados por Rego Monteiro y se manifiestan de formas diferentes a lo largo de su trayectoria plástica. Las estilizaciones de trazos fisonómicos de sus figuras, por ejemplo, mantienen características semejantes a las de las cerámicas antropomórficas encontradas en Isla de Marajó o en la región del río Maracá, en Amapá, en las cuales nariz, ojos y boca son incorporados tan solo por trazos o por estilización en T, representando ojos y arcos superciliares.

Algunas de sus ilustraciones «valoran una cerámica muy particular, la ‘tanga’ —especialmente usada por las mujeres “marajoaras” en las fiestas míticas y funerarias realizadas en los “tesos”» (Ajzenberg 1984: 43-47). Esas piezas y rituales son decorados geométricamente con elementos variados sobre un fondo blanco o carmesí. Son frecuentes,



Figura 2. *Maternidad Indígena*
(Aceite sobre lienzo, 250 x 104. París, 1924)



Figura 3. *La mujer sentada*
(Aceite sobre lienzo, 160x140. Vittel, 1924)

todavía, «las asociaciones entre sus formas (Figuras 2 y 3) y las “estatuillas marajoaras” que recuerdan las “grandes madres” de la Prehistoria y que tienen como parientes los “licocós”, las “bonecas carajás» (Ajzenberg 1984: 43).

A cada momento de investigación, de realización plástica, Monteiro busca incorporar los elementos absorbidos, reestructurándolos en nuevas configuraciones. Consecuentemente, sus imágenes ganan mayor flexibilidad temporal y acaban por abarcar desde la vida tribal hasta el cotidiano contemporáneo de París. Sus arreglos con simetrías elementales e interpoladas, fuertemente impregnadas por los padrones decorativos del arte indígena, rompen con la jerarquía entre las artes, buscando, de cierta forma, «rescatar una dignidad de la cual la máquina y la disciplina industrial despojaron el hombre moderno» (Sevcenko 1992: 287).

El diálogo entre la vida salvaje y el cotidiano parisiense rompen el espacio del lienzo y gana nuevos contornos en el reino de las palabras. Surge, entonces, el poeta indigenista, que se lanza en el mercado editorial francés a lo largo de la década de 1920.

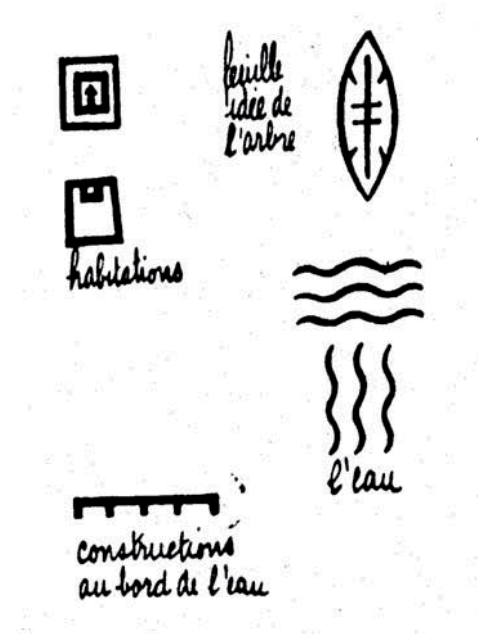
Quelques Visages de Paris

En 1925, Rego Monteiro publica *Quelques Visages de Paris*. En la introducción de la obra, encontramos el siguiente mensaje del autor:

Un día un jefe indígena deja la floresta virgen y llega incógnito a Paris. Después de algunos días, atónito, delante de tantas grandezas, retorna a su «oca» (casa).
En un de mis viajes al interior de Amazonía, tuve la felicidad de conocerlo.
Él me confió sus impresiones sobre Paris y al mismo tiempo me dio algunos «croquis» hechos *in loco* los cuales reuní bajo el título: *Algunas imágenes de Paris*.
(Monteiro 1925: 2)

Para facilitar la lectura de sus dibujos hechos por ese jefe salvaje, Rego Monteiro nos da algunas explicaciones relativas a los símbolos utilizados en esa colección compuesta por diez poemas, acompañados, respectivamente, por «croquis» de proporciones semejantes (10,5 x 11,5).

Desde el punto de vista literario, podemos percibir, por la nota introductoria, que esa colección se ubica, de cierta forma, dentro de un esquema semejante al de los romances epistolares o al de las narrativas de viajes en boga en el siglo XVIII. Así, como los persas Usbek y Rica de *Lettres Persanes* (1721), de Montesquieu, o como «L'Ingénu», creado por Voltaire (1766), ese salvaje de América del Sur también buscaba traducir sus impresiones de viaje, observando y criticando una cultura que para él era totalmente desconocida.



Entre tanto, en el prefacio de esa compilación, Fernand Divoire cuestiona si «ese hombre de la floresta virgen, que Rego Monteiro encontró en medio de los árboles, de grandes flores y serpientes», no es el propio poeta. Y continúa:

Rego Monteiro es, como todos los grandes revolucionarios del arte, un hombre de tradición y de estilo. Mas su tradición no es la nuestra, tampoco aquella de las penínsulas mediterráneas.

¡Felizmente! No se debe limitar demasiado el mundo.

En cuanto a mí me quedo muy contento al ver un pintor moderno que nos impone la tradición de los viejos Indios del Sur. Nosotros lo amaremos como amamos los estilos de Rouges de Yucatan y Thèbes.

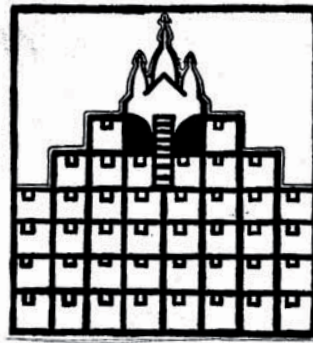
¿Algunas «Imágenes de Paris»? Sí, y que traen consigo un nuevo mundo. (1925:1)

La lectura hecha por Fernand Divoire de *Quelques Visages de Paris* apunta para los dos polos convergentes sobre los cuales la obra se estructura: por el primitivismo, Monteiro valora los trazos culturales de nuestros indios, e impone una tradición hasta entonces desconocida; por la falsa ingenuidad de la mirada del salvaje sugiere imágenes de otra

realidad parisiense, que siguen latentes, pero ocultas, en la lectura repetitiva de sus espacios y monumentos.

Ese jefe indígena, sin embargo, hace sus anotaciones líricas posicionándose de una forma distinta de la del «piéton» de París; su ángulo de visión parece ser el de alguien que encuentra el plano más elevado en relación al paisaje observado, cuyas imágenes son registradas *topográficamente*. Utilizando dos códigos diferentes, celebra en versos e imágenes lo que París tiene de más turístico y referencial: museos, plazas, puentes e iglesias.

Veamos, pues, como ese jefe indígena, delante de las iglesias Sacré-Coeur y Notre-Dame, filtra sus sensaciones e impresiones, y las transforma en poemas visuales:



SACRÉ-COEUR
une église toute
blanche; sur le
haut d'une
colline,
je crois qu'elle
est venue se poser
là toute seule.

SACRÉ-COEUR
uma igreja toda
branca; no
alto de uma
colina,
eu creio que ela
pousou
ali sozinha.

(Monteiro 1925 :14-15)



NOTRE DAME	NOTRE DAME
les vieux disent:	os velhos dizem:
devant cette église	diante desta igreja
une belle fille	uma bela moça
dansait.	dançava.

(Monteiro 1925: 6-7)

La yuxtaposición de los planes, representando las habitaciones y la forma piramidal, refuerzan la imagen de la localización de la iglesia Sacré-Coeur en un punto más alto de una colina (Montmartre). El poema, a su vez, traduce literalmente el dibujo, dando énfasis a la coloración blanca de la construcción arquitectónica.

El poeta adopta otro procedimiento en relación a la catedral Notre-Dame. En el poema, no hay cualquier referencia al aspecto externo del edificio o a su localización. Las referencias están contenidas en el propio «croquis». La noción de isla se nos transmite por los símbolos que representan agua y por el dibujo del puente, con su imagen reflejada.

Si en el primer poema, el salvaje es incapaz de comprender la técnica de construcción del hombre civilizado («je crois qu'elle est venue se poser là toute seule»), en el segundo, tenemos un cambio radical de enfoque. La alusión a la catedral es indirecta, pues implica una referencia culta. La «belle fille» que bailaba delante de la iglesia sería la seductora gitana Esmeralda, personaje creado por Victor Hugo, en su obra *Notre-Dame de Paris* (1831).

Por otra parte, las formas frontales y planas, que caracterizan las pinturas bizantinas, son transpuestas para los «croquis», en la representación de los estilos arquitectónicos distintos: el romano-bizantino de la iglesia Sacré-Coeur y el gótico de la catedral de Notre-Dame.

En los dos «croquis», hay una predominancia de elementos simétricos relacionados tanto a las fachadas, a las construcciones urbanas como al propio paisaje. El movimiento ascendente de las torres de la catedral parisiense es acentuado, principalmente, por la distribución simétrica de las líneas verticales que representan el agua.

Para los constructores góticos y románicos, sin embargo, la simetría no constituía un principio absoluto, y «la abandonaban de buen grado cuando las circunstancias lo exigían» (Upjohn et ál. 1975: 205). La fachada de la catedral de París, por ejemplo, es simétrica en sus líneas generales, mas «en el conjunto de edificio aparecen más de veinte elementos asimétricos» (Upjohn et ál. 1975: 206).

Para el salvaje, sin embargo, la totalidad de los elementos es mucho más significativa que los detalles, pues es por la totalidad que él distingue el movimiento vertical de la catedral gótica de la masa arquitectónica cerrada sobre sí misma, propia de la edificación romano-bizantina. La primera referencia crítica a la obra de Rego Monteiro aparece en las páginas de *Revue de l'Amérique Latine*, en 1925, firmada por el ensayista y crítico brasileño Sérgio Milliet (1925: 356), que afirma:

Esa idea de mostrar algunos paisajes parisienses es común en la literatura. Mas la creación del dibujo es tan divertida y tan perfecta que oblitera lo que hay de literatura en la composición. Yo admiro sobre todo en Rego Monteiro su sabia composición, su dibujo extremadamente seguro y colorido voluntariamente pobre. *Algunas imágenes de París* merecen ser presentadas entre los mejores libros de lujo. (1925: 356)

Si para el crítico brasileño es evidente que Monteiro es un pintor que migró para la poesía y que, en la transposición del plan pictórico para el poético, el trazo creativo del primero se sobrepone, constatamos que en Brasil, solamente en 1941, el pintor apunta como poeta en el escenario nacional, cuando publica sus *Poemas de Bolso*. En esa época, su primera obra publicada en París sería recordada por algunos críticos que se interesaban o participaban de las actividades literarias propuestas por él durante el periodo en que vivió en Pernambuco.

Nilo Pereira (cf. 1941: 5), por ejemplo, comenta que Rego Monteiro, en la década de 1940, hubiera vuelto a ser el poeta que apareció en Francia, con *Quelques Visages de Paris*, cuando el poeta y el pintor estaban unidos de tal forma que representaban una «personalidad única y esencial», que se manifestaba al crear la pintura poética, la pintura con «subtítulo». Viviendo en París, era natural que Monteiro asimilara las tendencias del inicio del siglo cuando las relaciones entre las artes plásticas y la literatura se hicieran más estrechas.

Como podemos constatar, las relaciones entre pintura y literatura asumen formas variadas a lo largo de la producción de las vanguardias históricas. Soupault (en *Ode a Chagall*) y René Char (en *Six Patiences pour Joan Miró*), por ejemplo, transforman el trabajo de los pintores en la propia materia de la composición poética. Ya Aragon, en *Aurélien*, se inspira en el pintor «dadaísta Picabia» para crear el personaje Zamora.

Muchas obras recurren a temas similares: los saltimbanquis están presentes en la obra de Picasso (*Famille de bateleurs*), en los poemas de Apollinaire (*Saltimbanques*) y de Max Jacob (*La Saltimbanque en wagon de 3.º classe*); el modernismo urbano y técnico, a su vez, inspira las obras de Robert Delaunay (*Tour Eiffel dite la tour rouge*), de Blaise Cendrars (*Dix-neuf poèmes élastiques, Les pâques à New York*), de Marc Chagall (*La grande roue*) y de otros artistas.

En esa época, las *plaquettes* de la poesía eran, frecuentemente, acompañadas por frontispicios, aguas fuertes, gravados y dibujos, lo cual llevaba a los escritores a que recurrieran, muchas veces, a la ayuda de un pintor. Apollinaire, por ejemplo, recurre a Raoul Dufy para ilustrar los poemas de *Le bestiaire*. Blaise Cendrars y Sonia Delaunay unen sus esfuerzos en la composición de *La prose du transsibérien*.

Atento a los trabajos y descubrimientos de sus contemporáneos, Rego Monteiro crea también dibujos para ilustrar sus poemas, pero el análisis de la obra en cuestión nos permite percibir que el poeta rompe de cierta forma con las fronteras de las tendencias dominantes, una vez que el trabajo plástico del texto poético nace de la fusión de la mentalidad prelógica del primitivo con la mentalidad lógica del hombre civilizado.

En el comentario que Michel Simon hace de *Quelques Visages de Paris*, es evidente esa fusión, cuando afirma:

En la realidad, ese jefe salvaje es terriblemente civilizado y sus dibujos espirituales, de un grafismo que recuerda las célebres cerámicas de la Isla de «Marajó», y las leyendas que les acompañan son mucho más destinadas a los habitantes de la ciudad que aquellos de las florestas de Amazonia. (1944: iv)

Para Rego Monteiro, la poesía no es una forma de anular los significados de la realidad, sino de intentar comprenderlos mediante el mirar ingenuo del salvaje, que cuestiona actitudes del hombre civilizado y el uso que este hace de viviendas, monumentos o espacios, como el de un «Jardín de Plantas»:



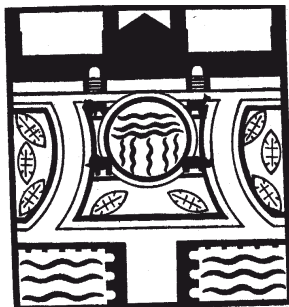
est-ce que jadis les plantes
ont poussé, on ne pourra
jamais le dire.
peut-être ces pauvres bêtes
les ont mangées.
je me demande comment
elles sont venues se nicher là.
est-ce l'arche de Noë où les
animaux vivaient en bonne
compagnie; une chose me
chiffonne l'esprit!
pourquoi a-t-on mis des
grilles entre eux.

talvez outrora as plantas
tenham crescido, não poderíamos
jamais afirmar.
talvez estas pobres bestas
as tenham comido.
eu me pergunto como
elas vieram se aninhar aí.
seria a arcade Noé, onde os
animais viviam em
harmonia; uma coisa
aborrece o espírito!
porque colocaram
grades entre eles.

(Monteiro 1925: 20)

Ese supuesto jefe salvaje recurre, muchas veces, al Antiguo Testamento para intentar explicar la realidad observada; sin embargo, si, por un lado, nos espanta su conocimiento de la cultura del hombre blanco, por otro, observamos explícitamente una cierta dosis de ironía en sus referencias al texto bíblico. Tal vez su objetivo sea el de aguzar la sensibilidad del lector culto, llevándole a ver el mundo críticamente.

Algunas imágenes parisienses, que sorprenden o chocan en un primer momento la mirada del primitivo, nos remiten inmediatamente a su cultura, a sus costumbres, y a los de sus ancestros que, tomados como signos referenciales, sugieren una relación singular entre dos mundos tan lejanos, como podemos observarlos en los poemas abajo transcritos



TROCADERO

maison d'un grand guerrier
à juger par ses trophées,
il est très fort dans l'art
d'embaumer et empailler les
têtes et corps de ses ennemis
ce fut avec le plus grand
serrement de coeur, que je
vis mes ancêtres dans de
si drôles postures.

(Monteiro 1925 : 8)

TROCADERO

casa de um grande guerreiro
a julgar por seus troféus,
ele é muito bom na arte
de embalsamar e de empalhar
cabeças e corpos de seus inimigos
foi com o maior
aperto no coração, que eu
vi meus ancestrais em
posturas tão estranhas



ARC DE TRIOMPHE

on m'a dit qu'il avait été
fait pour le tombeau d'un
soldat inconnu.
cela me semble bien étrange:

peut-être a-t-on oublié
son nom, mais son oeuvre
a du être grande, puisque
chaque jour on vient lui
apporter des fleurs.

(Monteiro 1925 : 22-23)

ARCO DO TRIUNFO

disseram-me que ele foi
feito para o túmulo de um
soldado desconhecido
isso me parece muito
estranho :

talvez tenham esquecido
seu nome, mas sua obra
deve ter sido grande, pois
todos os dias
trazem-lhe flores.

Transponiendo para el «croquis» el aspecto externo del edificio central del Muséum National d'Histoire Naturelle, la mirada del salvaje se vuelve, entonces, hacia atrás para su interior. Y, enfatizando la habilidad del arte de embalsamar «d'un grand guerrier», traza un paralelo entre su cultura y la del hombre civilizado. Los cuerpos embalsamados tienen, para ambos, un mismo significado, o sea, el de la victoria sobre los enemigos. Sin embargo, esos trofeos de guerra son transformados por la mirada del salvaje en instrumentos de denuncia contra el colonizador y sus métodos de destrucción («ce fut avec le plus grand serrement de coeur, que je vis mes ancêtres dans de si drôles postures»).

Posicionándose en un plan más elevado, este jefe indígena registra topográficamente la Place de L'Étoile, en cuyo centro se destaca L'Arc de Triomphe, por su forma compacta, circunscrita en un círculo. Para representar el conjunto urbano, utiliza formas geométricas

idénticas, que obedecen a un padrón de distribución simétrico, próximo al del arte decorativo «marajoara».

Lo que le interesa, sin embargo, no es el espacio urbano propiamente dicho, sino las narrativas orales preservadas por la memoria de un pueblo «on m'a dit». En las sociedades primitivas, como las de nuestros indios, que no conocían la escritura, la palabra se impone como algo mágico, misterioso, que podría proteger o destruir a los hombres, a medida que fuera evocada en los cantos o fórmulas mágicas durante la realización de los rituales.

Paralelamente, la palabra tenía todavía un doble poder: el de ayudar al hombre a vencer las fuerzas que eran hostiles como la de la Naturaleza, la de los animales o la de los enemigos, y transmitirles a las generaciones futuras toda la suerte de experiencias vividas por los ancestrales de una determinada tribu.

De esta forma, estos poemas no tienen como finalidad juzgar acontecimientos o hechos, sino llamar la atención para los valores esenciales que están presentes en la sociedad del hombre primitivo que fueron olvidados o relegados a un segundo plano por el hombre civilizado, aunque sigan inscritos en sus monumentos.

El sonido y el ícono

Analizando los poemas de *Quelques Visages de Paris*, Lêdo Ivo resalta que existe en el poeta y en el pintor una obsesión por el vínculo entre el sonido y el signo de las palabras y el perfil de las cosas, «[...] fecundado por la lección tipográfica y espacial» (1994: 46) que aprendió con Mallarmé, o todavía, podríamos agregar, de otro poeta francés, Guillaume Apollinaire, el primero en intentar una explicación del poema espacial por la vía del ideograma.

En junio de 1914, en un artículo publicado en la revista *Les Soirées de Paris* «Devant l'idéogramme d'Apollinaire», con el seudónimo de Gabriel Arbouin, Apollinaire, refiriéndose en particular a su «Lettre-Océan», busca explicar el sentido de sus experimentos, al mismo tiempo en que propone el poema ideográfico, considerado por el poeta como sinónimo de una revolución literaria, pues el lazo que une sus «fragmentos no es más el de la lógica gramatical, sino el de la lógica ideográfica que llega a un orden de disposición espacial totalmente contraria a yuxtaposición discursiva» (Campos 1965: 19).

En el número siguiente de *Les Soirées de Paris*, enfatizando la importancia y «la grande nouveauté de ce dessin-poésie», Apollinaire subraya: «es necesario que nuestra inteligencia se acostumbre a comprender sintético *ideográficamente* en vez de analítico discursivamente» (ápuđ Parinaud 1994: 366).

Solamente en 1918, con la publicación de sus *Calligrammes*, Apollinaire se libera de la tiranía estrófica, ofreciendo los mejores ejemplos de poemas ideográficos. Apollinaire,

sin embargo, reduce el ideograma poético a mera representación figurativa del tema, es decir, las palabras mantienen una relación fisonómica con el objeto por ellas representado. Si el poema tiene como tema la lluvia («Il Pleut») las palabras están dispuestas en líneas oblicuas. Otras veces aparecen con posiciones en forma de fuente, corazón, corona, espejos, relojes, o en la forma de una corbata.

Delante de tales composiciones poéticas, al preguntarse cual sería «el valor sugestivo de una relación fisonómica entre las palabras y el objeto por ellas representado», Augusto de Campos destaca el equívoco de Apollinaire, alegando que «la estructura es evidentemente impuesta al poema, exterior a las palabras, que toman la forma del recipiente, mas no son alteradas por él» (1965: 20).

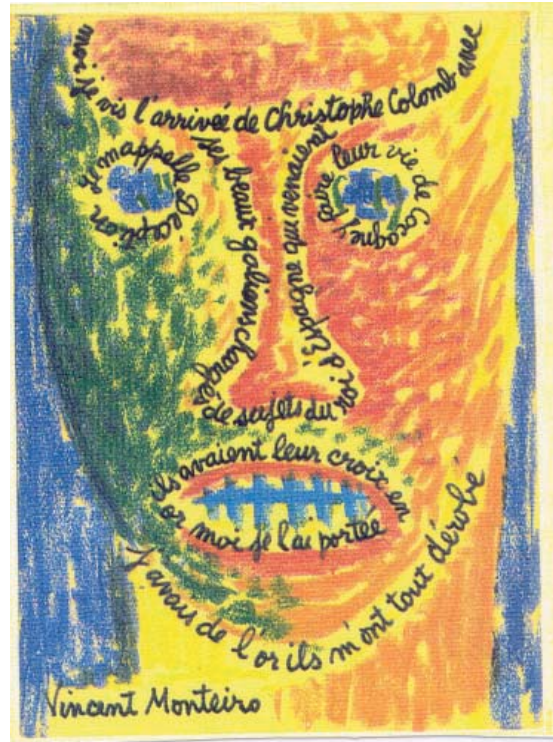
Siguiendo los pasos de Apollinaire, Rego Monteiro crea también sus *calligrammes*, cuyos versos son impresos sobre el dibujo.

Aunque Monteiro libere los versos de la tiranía estrófica e intente una nueva forma poemática, capaz de expresar las tendencias del «espíritu nuevo» que caracteriza ese periodo, sus *calligrammes* no tiene el mismo poder de síntesis de sus «imágenes parisienses». Existe, sin embargo, una denuncia contra la política predatoria del colonizador. En cuanto a la imposición cultural, esta se refleja en dos niveles concomitantes: en el de la acusación implícita al proceso de catequización «ils avaient leur croix en or moi je l'ai porté» y en el de la imagen de la máscara indígena, transfigurada por la escritura del hombre blanco.

Por otro lado, solamente con Ezra Pound se inicia definitivamente la teoría del ideograma aplicado a la poesía. Estableciendo como base los estudios hechos por el sinólogo Ernest Fenollosa sobre las relaciones de esencia entre ideograma y poesía, Pound constata que el principio *ideogramático* es un medio de transmisión y registro del pensamiento, o mejor, un proceso mental que permite la organización poemática y se configura en consonancia con el proceso comunicativo directo, económico y objetivo, que caracteriza el espíritu contemporáneo.

El ideograma acerca el lenguaje a las cosas, una vez que busca representarlas concretamente, en una determinada posición, relación o situación, pero sin dejar que se pierda la dinámica a ellas inherentes. El proceso de composición del ideograma, resalta Fenollosa, «dos cosas que se agregan no producen una tercera, mas sugieren una relación fundamental entre ambas» (1977: 124). Eso nos lleva a percibir que un ideograma aislado puede constituirse en un verdadero poema, pues la yuxtaposición de los elementos que lo componen nos deja entrever significados subyacentes.

Esa lógica poética presente en la esencia del ideograma es desarrollada en la más lacónica forma de la poesía japonesa, el «haiku», que pone en jaque la lógica tradicional,



«Visage», Calligramme, Crayon n.º 1

moi je vis l'arrivée de Christophe
Colomb avec ses beaux galions
chargés de sujets du roi d'Espagne
qui venaient y faire leur vie de
cocagne
je m'appelle Déception
ils avaient leur croix en or
moi je l'ai portée
j'avais de l'or
ils m'ont tout dérobé

eu via a chegada de Cristovão
Colombo com sues belos galeões
carregados de súditos do rei da Espanha
que aqui chegavam para usufruir
da terra maravilhosa
eu me chamo Decepção
eles tinham sua cruz de ouro
eu a carreguei
eu tinha o ouro
eles me furtaram

(Trascripción del texto inscrito en el caligrama «Visage», de Monteiro, 1925).

el silogismo como principio ordenador de la poesía, pues, al transponerse el principio ideogramático para la esfera literaria, se determina una nueva lógica poética que, actuando inversamente a la lógica tradicional, acerca el arte y la poesía para lo concreto, una vez que opera en una dimensión espacio temporal semejante a las relaciones funcionales que se establecen entre las cosas.

Mallarmé, entreabriendo las puertas de una nueva realidad poética, utiliza una tipografía funcional y espacial, en su obra *Un coup de dés*, para liberar el pensamiento de la prisión formal sintáctica silogística, y crea imágenes gráficas del naufragio y de la constelación, que insinúan sutilmente, con la misma naturalidad con la que se configura el ideograma chino. Rego Monteiro, a su vez, absorbe las lecciones estructurales presentes en la obra de Mallarmé y en el arte primitivo y anticipa, de cierta forma, una composición poética que será propuesta posteriormente, en las décadas de 1950 y 1960, por nuestros poetas concretistas.

Analizando el proceso de composición compositivo de *Quelques visages de Paris*, Lêdo Ivo resalta que Rego Monteiro utiliza de dos «idiomas: el francés y el dibujo —la más civilizada y apurada de las lenguas planetarias y el lenguaje más bárbaro y primitivo, estilizado y convertido en verdaderos (o falsos) ideogramas» (1994: 45). La veracidad o no de los ideogramas es un hecho irrelevante; lo que importa es el juego que Rego Monteiro establece entre la poesía estructurada de acuerdo con la lógica tradicional y el ideograma aislado, que se constituye por sí solo un verdadero poema. Delante de la «Tour Eiffel», por ejemplo, su salvaje de la región amazónica utiliza la comparación para establecer eslabones lógicos entre el tiempo presente, que se construye a partir de la revolución industrial y de las guerras, y el pasado lejano, movido principalmente por las pasiones humanas:

une grande cheminée	uma grande chaminé
ou tour de combat:	ou torre de combate :
[...]	[...]
est-ce les débris de	são fragmentos da
la tour de Babel!	torre de Babel!

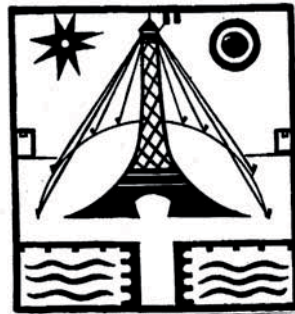
Sin embargo, esta estructura en hierro, capaz de abrigar y generar tantos significados distintos, es extremadamente frágil, tanto como la concepción del nativo,

de peur qu'elle ne	com medo de que ela
tombe on l'a attachée	tombe a fixaram

à terre de tous les	na terra de todos os
côtés par plusieurs	lados por meio de diversas
cordes bien tendues.	cordas bem esticadas

(Monteiro 1925 : 4)

Paralelamente al acto de lanzar palabras sobre el papel, el poeta utiliza el principio *ideogramático* para crear una estructura de contenido, de la cual emerge una imagen inesperada y singular de la «Tour Eiffel» (Monteiro 1925: 5):



Las formas simplificadas y estilizadas, distribuidas en el espacio delimitado por la moldura, se relacionan a partir de un juego entre la visión panorámica del paisaje observado y la frontalidad de los elementos que la componen. Esa sintaxis visual incorpora todavía, al objeto observado, elementos propios del mundo salvaje, transformando la torre, símbolo del desarrollo técnico, en una «oca» totalmente integrada a la naturaleza, representada por el agua, la estrella y el sol, que ocupan los cuatro cantos del «croquis».

El proceso creativo de Monteiro es, pues, el de la simultaneidad de imágenes, como si el mirar individualizado del «yo» en un rato se fragmentara en «eus-imagens», que se ofrecen sea como palabras, sea concretamente como formas visuales, cuyas relaciones ocurren en una dimensión espacio temporal semejante al proceso compositivo del ideograma chino.

La magia del desprendimiento primitivo cargado de poesía, que actúa como núcleo generador de estos conjuntos relacionales, es la que permite la intersección del mundo salvaje con el mundo del blanco, del civilizado, y provoca en la retina del lector una percepción momentánea nueva, inesperada, de un paisaje estañado y cristalizado por el tiempo y por la tradición. Si las palabras no alcanzan una dimensión gráfico visual,

semejante a la de dos poemas concretos, sus ideogramas las transforman, indirectamente, en imágenes, en signos icónicos.

Así, al proponer un arreglo nuevo a las imágenes y a los valores estratificados, por el bias experimental o por la especulación estética, Rego Monteiro elabora una visión eminentemente crítica tanto de la sociedad francesa como de la brasileña.

BIBLIOGRAFÍA

AJZENBERG, Elza Maria

1984 *Vicente do Rego Monteiro: um mergulho no passado*. Tesis para obtener el grado de Doctor. Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas. Universidad de São Paulo. São Paulo.

APOLLINAIRE, Guillaume

1918 *Calligrammes*. París: Gallimard.

CAMPOS, Augusto de

1965 «Pontos-Periferia-Poesia concreta». En *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Invenção.

CANDIDO, Antonio

1976 *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional.

DIVOIRE, Fernand

1925 Prefacio. En MONTEIRO, Vicente do Rego. *Quelques Visages de Paris*. París: Imprimerie Juan Dura.

FENOLLOSA, Ernest

1977 «Caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia». En *Ideograma: lógica, poesia e linguagem*. Organización y selección de Haroldo de Campos. São Paulo: Cultrix/Edusp.

Ivo, Lêdo

1994 «Vicente do Rego Monteiro». En *A república da desilusão*. Río de Janeiro: Topbooks.

MICHELI, Mario de

1991 *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes.

MILLIET, Sérgio

1925 «La vie littéraire: les lettres brésiliennes, les livres brésiliens». *Revue de l'Amérique Latine*, año 4, tomo x, n.º 48, diciembre.

MONTEIRO, Vicente do Rego

1925 *Quelques Visages de Paris*. París: Imprimerie Juan Dura.

PARINAUD, André

1994 *Apollinaire (1880-1918). Biographie*. París: J. C. Lattès.

PEREIRA, Nilo

1941 «Vicente do Rego Monteiro. Poeta». En *Renovação*, año III, n.º 2, marzo.

RAYNAL, Maurice

1971 Introducción. Catálogo de la Exposición en la Galérie Fabre. París, 1925. En *Vicente do Rego Monteiro (1899-1970)*. Catálogo del Museo de Arte Contemporáneo. São Paulo: MAC.

SEVCENKO, Nicolau

1992 *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras.

SIMON, Michel

1944 Prefacio. En *Vicente do Rego Monteiro. 42 Reproduções em Fotogravura*. Recife: Secretaria do Interior de Pernambuco.

UPJHON, Everard M. et ál.

1975 *História mundial da Arte*. Vol. 2. São Paulo: Difel.

ZANINI, W.

1971 «Introduzindo Monteiro». En *Vicente do Rego Monteiro (1899-1970)*. Catálogo del Museo de Arte Contemporáneo de São Paulo. São Paulo: Museo de Arte Contemporáneo.