



## Poesía, comunicación y medios en *Sólida*, de Wladimir Dias-Pino

**Adriana Kogan<sup>1</sup>**

UBA / CONICET

adrianakogan@gmail.com

**Resumen:** Los debates en torno a la poesía a comienzos de los años sesenta en Brasil estuvieron atravesados por la noción de “comunicación” y por el lugar que el poeta debía ocupar en relación a sus posibilidades de eficacia comunicativa. El desarrollo de los nuevos medios, la pregnancia de los estudios semióticos y la creciente importancia del lenguaje publicitario dieron lugar a una nueva figura de poeta-*designer*: aquel capaz de crear nuevas estructuras de signos en el lenguaje.

En este contexto, *Sólida*, poema escrito por Wladimir Dias-Pino en 1962, problematiza la incorporación de los *mass media* a su propia lógica de enunciación, configurándose como un “poema mediático”.

El objetivo de este trabajo será, en este sentido, pensar de qué modo el poema se coloca en relación a la cuestión de la comunicación y qué respuestas elabora en función de dichos debates. Además, en qué medida el vínculo que el poema establece con los medios masivos no sólo pone en cuestión la noción de especificidad de lo literario, sino que también asume una nueva relación con lo político y, por ende, con lo viviente.

**Palabras clave:** poesía – comunicación – medios – vida – Wladimir Dias Pino

**Abstract:** Discussions about poetry in the early sixties in Brazil were crossed by the notion of “communication” and the place that the poet should occupy in relation to their communication possibilities. The development of mass media, semiotic studies and the advertising language gave rise to a new figure of poet-designer, able to create new structures of signs in a language.

In this context, in 1962, the poem *Sólida*, problematize the incorporation of the mass media to its own logic of enunciation, and is configured as a “mass media poem”.

The aim of this work is to think how the poem is placed on the concept of “communication” and what answers made based on these discussions. Also, why the poem establishes a link with the mass media question, the notion of specificity of literature, and takes on a new relationship with politics and life.

**Keywords:** poetry – communication – mass media – life – Wladimir Dias Pino

---

<sup>1</sup> **Adriana Kogan** es becaria doctoral de CONICET con una tesis sobre la relación entre arte, vida y técnica en la poesía brasileña de los años 50, 60 y 70. Además, es docente de la Cátedra de Literatura Brasileña y Portuguesa (UBA), y de la Cátedra de Teoría y Análisis Literario (UNA).



## Introducción

*Sólida* tiene 3 presentaciones (primero en 1956, en el marco de la I Exposición Nacional de Arte Concreta en el Museo de Arte Moderno de San Pablo, otra en 1962, que es con la que voy a trabajar, y otra posterior, en 1968). En la versión de 1962, que se realiza en una tirada muy pequeña, impresa manualmente en serigrafía, el libro es presentado en tarjetas sueltas dentro de una caja, que contiene 48 tarjetas: la primera que expone su matriz generadora (la palabra “sólida”), la segunda y la tercera se presenta la recodificación de las letras en comas y gráficos estadísticos, y luego 5 series de 9 poemas visuales que recodifican cada una de las palabras del poema en elementos gráficos. En cada una de estas 5 series, la primera tarjeta funciona como la llave léxica del poema.

A partir de esta primera tarjeta-matriz, el poema se va desplegando a partir de un proceso de recodificación, que sustituye el alfabeto por figuras geométricas, en el cual las series abandonan la dimensión verbal, para convertirse en imágenes (puntos, líneas y luego planos) y luego, en la última serie, en esculturas montables.

Este pasaje del código verbal al código geométrico es bastante significativo, teniendo en cuenta el vínculo que el poema asume con el universo de la imagen, en el contexto en el cual es producido. *Sólida* es gestado entre 1958 y 1962, años en los cuales en Brasil cobra cada vez más importancia la noción de comunicación, en el marco de un creciente desarrollo de los medios y del lenguaje publicitario, y también de la pregnancia que adquieren los estudios semióticos. La información, como dice Décio Pignatari, pasa a ser “el principal bien de consumo de nuestro tiempo” (Pignatari *Información*).

En este marco de la cultura de masas, uno de los debates centrales en torno a la poesía se formula en la pregunta acerca de qué tipo de relación



debe establecer el poema con esta nueva realidad, inmersa en la era de la información, y qué tipo de comunicación debe asumir, en función de sus posibilidades de eficacia comunicativa. En este sentido, *Sólida* formula una respuesta posible a esta pregunta, en la medida en que crea un dispositivo poético específico, que voy a llamar “aparato semiótico”.

## UNO

Si pensamos que desde la semiótica, en términos de Pierce, el signo es toda cosa que sustituye otra, el juego del poema es precisamente exhibir el proceso de recodificación de un sistema de signos a otro. Las palabras, como señalé antes, abandonan el código verbal para pasar a funcionar como objetos plásticos. Así, desplazando el sistema conceptual por el sistema gráfico, *Sólida* parece responder a la necesidad de crear informaciones sintéticas, más efectivas a los fines de las nuevas condiciones de comunicación.

Wladimir Dias-Pino ya venía trabajando con dimensión visual del lenguaje en su poema *A Ave*, a través de una serie de procesos de transparencias y perforaciones. Pero es recién con *Sólida* cuando asume una figura de poeta que podemos pensar en términos de lo que Décio Pignatari llamó poeta-*designer*, al que define como aquel capaz de crear nuevas estructuras de signos y nuevos lenguajes proyectados en función de nuevas necesidades comunicativas. Al superar a la palabra como elemento privilegiado de la comunicación poética y abrirse a otros sistemas sígnicos posibles, el poeta-*designer* produce una apertura radical del lenguaje poético, que pasa a incorporar elementos nuevos, afines a la nueva realidad.

El código visual específico que *Sólida* elige es la forma geométrica, y esta elección importante, teniendo en cuenta que la forma geométrica es la forma paradigmática de la tradición plástica constructiva y moderna.



Rosalind Krauss, en su texto sobre las retículas (Krauss *La originalidad*), define la retícula como una matriz visual de conocimiento propia del arte moderno, en tanto funciona como una suerte de dispositivo de mediación formal, a través del cual la obra establece una determinada relación con su receptor, que “declara al mismo tiempo el carácter autónomo y autorreferencial del espacio del arte”. Es decir, las retículas, como “entidades espaciales, estructuras visuales que rechazan explícitamente cualquier tipo de lectura narrativa o secuencial”, expresan la diferencia entre lo real y lo representado.

En un poema como *Cristal*, de 1957 (Campos, Haroldo de *Xadrez de estrelas*) por ejemplo, la matriz visual de conocimiento que está funcionando es efectivamente reticular. El espacio está regulado por las leyes de la Teoría de la Gestalt, que opera como un principio de ordenamiento del espacio perceptual. Este ordenamiento, que se da a través de lo que Max Bill llamó la “buena forma”, consiste en la disposición de figuras estables, simples y simétricas como el cuadrado o el círculo, que son repartidas en la página de manera regular. La palabra “cristal”, de hecho, según su definición etimológica, significa “Sólido cuyos átomos y moléculas están regular y repetidamente distribuidos en el espacio”.

En *Cristal*, vemos cómo los signos mantienen entre sí una distancia equivalente, y cómo las palabras “cristal”, “forma” y “fome” se organizan de manera constelar, y se ubican en el espacio de manera simultánea, sin una sintaxis que los ordene de manera jerárquica. Tal como la Gestalt concibe la relación entre las partes de los signos y el todo del poema, ningún elemento puede ser extraído de la página como plano de totalidad y de la red de relaciones.

Los signos de la matriz de *Sólida* (o sea, de la primera tarjeta) también están repartidos de manera regular. A pesar de haber un cambio de código



de una serie a otra, la disposición espacial de las series también se mantiene inalterada con respecto a la matriz inicial.

Sin embargo, la operación por combinatoria, que funciona a lo largo de las series, y que va permitiendo obtener diferentes posibilidades de composiciones formales, introduce variaciones “estado” sólido de la matriz inicial. El estado de la matriz de *Sólida* es firme, macizo, denso y fuerte (características de toda manera sólida) pero las infinitas posibilidades combinatorias hacen que el poema se vaya liquidificando.

Así como los experimentos de John Cage buscaban evidenciar los paquetes de relaciones sobre los que se sostenía la lectura, para inventar fórmulas nuevas configuradas por la indeterminación y el azar; así como *Acaso* de Augusto de Campos (1963) dará cuenta de las innumerables posibilidades de creación a partir de un “azar controlado”, *Sólida* explora una zona similar, en la cual los flujos del azar, su naturaleza probabilística, llevan al poema a otro estado. A partir de una matriz dada, los signos proliferan en distintas posibilidades de combinación, y dan lugar a una expansión inusitada del dispositivo poético. Al incorporar el elemento aleatorio, el poema asume un carácter líquido que desborda su carácter geométrico y dan lugar a una expansión inusitada del dispositivo poético. La materia semiótica se derrama.

## DOS

En “Los medios de información de masas y la categoría de ‘discontinuo’ en la estética contemporánea” Oscar Masotta sostiene que a partir de los años 60, en el marco del crecimiento de los medios de información, el objeto estético se define no tanto por la intención de constituir un mensaje original y nuevo, sino más bien por permitir la inspección de las condiciones que rigen la constitución de todo mensaje.



Siguiendo las teorías de Mc Luhan, el vehículo del mensaje, su soporte material, pasar a ser parte del mensaje mismo: el medio es el mensaje.

*Sólida* visto desde esta perspectiva, ciertamente permite la “inspección de las condiciones que rigen la constitución de su mensaje” (Masotta *Revolución en el arte*), como si le permitiera al lector entrar en su engranaje, para ver desde adentro el modo en que la máquina semiótica produce signos. ¿Qué comunica el poema, entonces? Sus propias condiciones de enunciación, su propio carácter de aparato comunicativo.

El modo de comunicación que el poema asume ya no está atravesado por la lógica lineal propia de la sintaxis, sino por la lógica de la simultaneidad propia de la imagen. El poema es, al mismo tiempo, todas las posibilidades virtuales que la palabra “sólida”, como palabra matriz, contiene.

En esta lógica simultánea que *Sólida* formula se puede leer, entonces, un modo de comunicación que es propio de una nueva subjetividad, en el marco del nuevo contexto de la cultura de masas. La comunicación lineal-evolutiva, propia de la temporalidad del progreso, que predomina en el horizonte desarrollista de los años 50, cede su lugar a la comunicación imagética de los medios, cuya temporalidad es la yuxtaposición simultánea de elementos heterogéneos.

Así, cuando *Sólida* muestra el desencadenamiento constante de los procesos informativos que se van produciendo en el paso de un sistema de signos a otro, da cuenta de su proceso dinámico de actualización, que funciona con una temporalidad simultánea. En este sentido, el poema exhibe su propio mecanismo de funcionamiento, y lo que comunica, más que un contenido determinado, es su propio proceso de comunicación.

Exhibiendo su proceso de producción de signos como “contenido” poético, *Sólida* problematiza el hecho comunicativo mismo. Sin embargo, y



esto es lo que quisiera resaltar, si se aborda el poema en términos de transmisión eficaz de un mensaje, como lo querían, por ejemplo, los *Romances de Cordel* que Ferreira Gullar está escribiendo en estos años con los Centros Populares de Cultura, el poema es ilegible. No hay mensaje que transmitir, más que el propio decir, con un código y con otro: lo que el poema dice es que dice que dice que dice que dice, y así sucesivamente.

Desde esta perspectiva, a partir de ese resto de ilegibilidad que funciona como una suerte de fuga permanente de sentido, *Sólida* incorpora un “afuera” del sentido, a partir de donde el signo ejerce su resistencia.

### TRES

Las páginas de la última serie, como señalé antes, van hacia esculturas montables a través de cortes e pliegues, desde donde el poema abandona su expresión de pintura para tornarse escultura tridimensional, sensorial y corporal. A través de su manipulación, el poema genera información nueva, que no está previamente en su escritura, sino más bien en el contacto que se produce entre el poema y la mano que lo toca.

Dice Dias-Pino cuando se refiere a *A ave*:

Quiero hacer un arte móvil, principalmente para el músculo del hombre. Un arte que tenga rigor, más la geometría de lo acrobático. El desencadenamiento lúdico, pero obedeciendo a un *orden biológico*. Una *expresión corporal*, pero *sin representación*. Así es que al correr dentro del laberinto blanco, el hombre se sacude interiormente, con los músculos en sintonía con la respiración. Un arte olfativo, pero principalmente respiratorio (Dias Pino *Dias Pino, Wladimir*).

Me interesó traer esta cita porque ahí se puede ver cómo Wladimir está pensando en la cuestión corporal, en los que llama el “orden biológico”, donde la presencia de la dimensión sensorial del cuerpo da cuenta de cómo se produce una apertura del poema hacia el orden de *lo viviente*.



A su vez, en la medida en que incorpora al cuerpo, *Sólida* también produce una determinada manera de experimentar esos signos que produce y recodifica.

El poema, como espacio de acción de nuevos mecanismos de consumo, da cuenta no sólo de un proliferante proceso de producción de signos, sino que también postula otra experiencia de esos signos, que es una experiencia corporal, no sólo intelectual.

¿Podría pensarse, entonces, que la introducción de esa liquidez, de ese elemento aleatorio y también de ese resto de ilegibilidad son parte del orden de lo viviente al cual el poema se abre?

Como aparato semiótico, como máquina frenética de generar signos, *Sólida* construye también un dispositivo específico de experiencia de esos signos, que reclama la entrada de *lo vivo* al espacio del poema.

## **Bibliografía**

Dias Pino, Wladimir. *Dias Pino, Wladimir*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

Campos, Haroldo de. *Xadrez de estrelas*. Sao Paulo: Perspectiva, 1976.

Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

Masotta, Oscar. *Revolución en el arte*. Buenos Aires: Edhasa, 2004.

Pignatari, Décio. *Información, lenguaje, comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.