

Augusto de Campos

Dos textos teóricos

Augusto de Campos y la poesía concreta.

La poesía concreta surgió en Brasil conjuntamente con la intensificación de la división del trabajo intelectual y el surgimiento de la industria cultural. Se trata de un movimiento inspirado en el concretismo pictórico, que crea una expresión poética que busca reducir (o ampliar) la expresión de los signos concretos y muestra una gran preocupación por los aspectos formales del texto (impresión, colores, posibilidades geométricas y espaciales, juegos de palabras, etc...). La poesía concreta y su marco teórico

significaron, a partir de una apropiación de la tradición, un cambio de perspectiva en la literatura brasileña. "Essa evolução era vista como un processo baseado no acúmulo de informações, que se desenvolveria através de *experiências* que levariam adiante o conhecimento das técnicas poéticas e se constituiriam em *conquistas* à disposição das novas gerações"¹. La creación poética siempre estuvo acompañada de un estudio teórico, presente en los dos textos que he traducido y que siguen a esta breve introducción.

Augusto de Campos (São Paulo, 1931), poeta, traductor, crítico y ensayista. Formó parte de los grupos de revistas *Noigandres* e *Invenção*; lanzó junto a Haroldo de Campos —su hermano—, Decio Pignatari, Vladimir Dias, Pino y Ferreira Gular el movimiento de poesía concreta (1956), primer movimiento de literatura de vanguardia en el Brasil. Actualmente sigue participando en el ámbito literario brasileño desde su escritura y desde su posición de Catedrático de la Universidad del Estado de São Paulo, siempre en la primera línea de la investigación tecnológica aplicada a una escritura poética subversora del lenguaje.

¹Paulo Franchetti: *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta*; São Paulo: Unicamp 1989, pág.103.

Bibliografía de Augusto de Campos:

-*Caixa preta* (con Julio Plaza); São Paulo: Invenção, 1975.

-*Mallarmé* (con D. Pignatari y H. de Campos); São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1974.

-*Noigandres 3* (con D. Pignatari, H. de Campos y R. Azeredo); São Paulo, diciembre 1956.

-*Noigandres 4* (idem); São Paulo, marzo 1958.

-*Noigandres 5* (idem más J. Grünewald); São Paulo: Massao Ohno, 1962.

-*Poemóbiles* (con Julio Paza); São Paulo: 1974.

-*Poetamenos* ; São Paulo : Invenção, 1973.

-*Teoria da poesia concreta* (con D. Pignatari y H. de Campos); São Paulo: Duas Cidades, 1975 (2ª ed.).

Sara Rojo

Universidade de Minas Gerais

1. Poesía y artes visuales: los quásares del casi-arte.

Hace noventa y seis años, o más precisamente, en 1887, Mallarmé, con la creación del poema *Un coup de dés (El lanzamiento de los dados)* reinstaló la palabra poética en el espacio plástico del papel. Las "subdivisiones prismáticas de la idea" motivaron la configuración espacial y constelar del texto, dispuesto en racimos de palabras de izquierda a derecha del pliegue central de la página que puede ser visto, si se quiere, como una tela o bien como una partitura. "Sin presumir de futuro, lo que saldrá de aquí: nada o casi un arte," concluía el poeta en su breve prefacio. Casi cien años después, en el comienzo del otro siglo, es posible evaluar lo que resultó de ese "casi-arte," que, rompiendo con toda la tradición occidental, desencadenó una nueva y radical conjunción de la poesía y de las artes visuales.

Hasta entonces, esa conjunción se dio siempre al margen de la ruta real de la literatura, desde los remotos ejemplos de *poesía figurada* como el "Huevo", del poeta griego Simmias de Rodis (300 A.C.)¹ o los sofisticados caligramas sacros de

¹Se reproducen éste y otros poemas de Simmias en el tomo IV de la *Anthologia Graeca* de H. Beekby (München: Ernest Heimeran, 1958), con los números 27, 22 y 24 (N. de la T.).

Hrabanus Maurus², en la Edad Media. El barroco, él mismo marginado por siglos de incomprensión, acogió entre las especulaciones de su imaginario libre la gráfica ornamental de los "laberintos", pero estos, a despecho de la apreciable complejidad visual, se degradan, la mayor parte de las veces, semánticamente insignificantes, en el vasallaje de las celebraciones, de los epitalamios a los epitafios palaciegos. Sólo a partir de Mallarmé entra lo visual en el campo de la poesía con la dignidad de un componente funcional, inseparable de las unidades verbales, inserto en la poética del texto³.

Futurismo, cubismo, cubofuturismo, simultaneismo *et alia* desarrollaron aspecto de esta práctica que reunió a poetas tan diferentes como Marinetti, Depero, Apollinaire, Barzun,

²Ernst Robert Curtius, en *Literatura europea y Edad Media latina* (México: Fondo de Cultura Económica, 1955, pág. 400), dice "Muy antiguos son los llamados poemas de figuras (τεχνοποιήματα), cuya forma manuscrita o impresa imita la figura de algún objeto: un ala, un huevo, un hacha, un altar, un caramillo. Se nos conservan varios de ellos entre las obras de los bucólicos griegos y en la *Antología griega*. Porfirio Optaciano, poeta de la época de Constantino, introdujo ese mismo juego en latín, y más tarde lo cultivaron Alcuino y Rabano Mauro". (N. de la T.)

³En español, sobre estos artificios poéticos visuales, véanse los libros de Miguel d'Ors (*El Caligrama, de Simmias a Apollinaire. Historia y antología de una tradición clásica*. Pamplona: Eunsa, 1977) y el importante de Rafael de Cózar *Poesía e imagen. Formas difíciles de ingenio literario*, El carro de la nieve, Sevilla, 1991. (N. de la T.)

Krutchônikh, Iliazd, y atrajo para la poesía la colaboración de muchos pintores, de los futuristas italianos, como Balla e Carrà, a los rusos, como Maliévitch, Gontcharova, Popova, Ródtchenko y Lisstski. Un ejemplo notable de esta estrecha colaboración es el libro-poema *La Prosa de Transiberiano* de Blaise Cendrars y Sonia Delaunay, "poema simultáneo", policromado, de 1913, que, deícticamente, se reedita íntegramente en el Facsímil de la EDUSP, Editorial de la Universidad de São Paulo, conjuntamente con el ensayo crítico *El momento futurista*, de Majorie Perloff. Algunas veces la palabra poética se tornó matriz de la propia elaboración plástica, como sucede con los "roto-relieves" y los juegos de palabras tridimensionales de Marcel Duchamp, que implican un diálogo de significados y significantes entre lo verbal y lo no verbal. En los casos de colaboración entre pintor y poeta, la convergencia se acentuó en la medida en que ya no se pretendía crear ilustraciones para un poema, sino buscar un territorio común interdependiente, donde la materia textual fuese inseparable del soporte plástico y de su "design".

Nuestro Modernismo fue parco en manifestaciones de esa interactividad, generalmente circunscrita a las capas de algunos libros de poesía, pero, aún así, dejó algunas marcas en la poesía de Mário y Oswald de Andrade y en algunas be-

llas realizaciones como el *Primer Cuaderno del Alumno de Poesía Oswald de Andrade*, con la colaboración de la pintora Tarsila de Amaral.

En los años cincuenta, la poesía concreta, reabilitando el "lanzamiento de los dados" mallarmeano, hasta entonces tenido como una aventura fracasada por la crítica europea, vino a retomar la antitradición de las vanguardias, que el trauma de las dos grandes guerras y la bota de las dictaduras nazi y comunista sofocaron. Bajo el impacto de la repercusión internacional del movimiento concreto, la poesía visual adquirió y consolidó una presencia central en la poética del siglo XX hoy dinamizada y potencializada por los "medios" de la era informática.

La poesía concreta brasileña nació de un contexto interdisciplinario en el que, a la par de la nueva música experimental, activada por la militancia de Boulez-Stockhausen, del lado europeo, y de John Cage, del americano, recibió influencia directa de los pintores concretos de São Paulo, reunidos inicialmente en el Grupo Ruptura, de 1952, con Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros y Sacilotto, entre sus mentores. Todos los libros, carteles, objetos y "displays," en los más variados soportes, así como los propios poemas fueron *editados* bajo criterios de extremo rigor, que veían en el poema una entidad gráfico-espacial.

cial y en el libro una construcción indisociable de arte poético y plástica. Un rigor que se verificaba desde la elección de dos tipos de imprenta (privilegiando las familias "sin guión", Futura y Kabel), la elección del papel y de la disposición tipográfica, y se encaraba como una constituyente estructural del poema. Los cinco números de la revista-libro *Noigandres*, editados por Decio Pignatari, por Haroldo de Campos y por mí mismo, de 1952 a 1962, y los poemas-carteles impresos por Fiaminghi para la exposición de Arte Concreta, en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, en 1956, testifican esa nueva forma de concebir el poema y el libro-poema.

Al publicar en 1955, en la revista *Noigandres* n° 2, la serie "poetamenos" (1953), en que yo utilizaba hasta seis colores (la impresión, en Kabel, en una tipografía manual, tuvo apenas cien ejemplares), quise retomar explícitamente la antitradición mallarmeana, proclamando las ansias de ver proyectados en "Filmletras" o en textos luminosos, aquellos textos músicoplástico-poéticos. Muchos años fueron necesarios para que el sueño se volviese realidad en los paneles y en los videos electro-electrónicos.

Tuve la suerte de encontrar algunos compañeros artistas que a lo largo de los años me ayudaron a materializar ese sueño, en medio de

todas las vicisitudes de la guerrilla cultural del tercer mundo. Uno de ellos, el más importante para mí, fue Julio Plaza, artista inersemiótico, uno de los pioneros del arte tecnológico, con el cual colaboré desde 1968 en su libro tridimensional *Objetos*, realizando después con él, tres libros-objeto más: *Poemóviles*⁴ (1974), *Caixa Petra* (1975) y *Reduchamp* (1976), fuera de trabajos individuales que no caben en la estructura convencional del libro. Plaza me integró también en diversos proyectos, como el de videotexto, o de poesía en el gran panel luminoso de Anhangabaú (*Arte acesa*, 1982), e inclusive en el arte holográfico (bajo la tutela del nostálgico Moysés Baumsstein), que dio lugar a dos exposiciones *Triluz* (1986) e *Ídehologia* (1987), al lado de Pignatari y Wagner García. En 1984 —año en que Macintosh lanzaba sus primeros computadores personales—, participando con Plaza y otros colegas en un programa artístico propiciado por la Intergraph, estación computarizada de alta resolución, pude realizar mi primer clip-poema, una versión de "el pulsar" con la trilla sonora de Caetano⁵, dejando la animación gráfica a cargo de la mirada electrónica, con la colaboración de Wagner García y Mario Ramiro. Pero recientemente, en 1992, me asocié a las propuestas artísticas coor-

⁴Prefiero, en estos títulos, conservar la lengua portuguesa, pues la mayoría corresponden a neologismos. (N. de la T.)

⁵Caetano Veloso: cantante y compositor brasileño. (N. de la T.)

dinadas por Ricardo Araujo junto al Laboratorio de Sistemas Integrales del Departamento de Ingeniería Electrónica de la Escuela Politécnica de la USP (Universidad de São Paulo). Aquí, en una superestación gráfica *Silicon Graphics*, desarrollé dos composiciones poéticas "poema bomba" y "sos" (la primera ya finalizada y exhibida), programadas para la animación y lectura sincronizada, con música de Cid Campos. El año pasado otras animaciones gráficas, de poemas míos, de Decio Pignatari y de Haroldo de Campos, elaboradas por el equipo de la televisión Cultural de São Paulo, fueron presentadas en el documental *Poetas de Campos y Espacios*, producido por aquella emisora, con dirección de Cristina Fonseca. La poesía sale del libro para un vuelo libre que puede llegar hasta los grandes espacios físicos de la ciudad, como en las presentaciones de poemas en láser, realizadas el mismo año, en plena Avenida Paulista en São Paulo, en las cuales participé, de nuevo con Pignatari, Haroldo y jóvenes poetas como Arnaldo Antunes y Walter Silveira.

Desde esa conjunción animadora veo en este momento las relaciones entre la poesía y el arte visual, repotencializadas por el texto cinético, la letra electrónica en movimiento, sin que esta consideración excluya al libro —un soporte material perfecto e indispensable, pero que debe ser

revisado a la luz de la ideología del libro libre de Mallarmé y, que según mi manera de ver, sólo puede beneficiarse del diálogo con la tecnología. Vislumbro ahí una nueva perspectiva de la modernidad, contrariando cierta lectura conservadora, pretenciosamente post-moderna y verdaderamente retro-moderna, que instituyen entre nosotros sub-heraldos de la subcrítica internacional. Una perspectiva abarcadora, que envuelve, multidisciplinariamente, no sólo lo visual sino también la sonoridad, mediante los recursos técnicos de la grabación. En esta dirección se desarrolló el trabajo de oralización poética y computación gráfica que se está haciendo con el apoyo musical de Cid Campos y Manny Monteiro. En dicho campo veo ya brillar nuevas estrellas, como la del músico ciberpoeta Arnaldo Antunes, que irrumpió con una producción *en delta* —en video, disco compacto y libro. Y con ese espíritu participé en el espectáculo múltiple *Ouver*, ya presentado en Curitiba y en Belo Horizonte, que reunió una constelación interdisciplinaria de artistas, músicos y poetas —quásares del "casi-arte"— que, escépticos en lo referente a las utopías, sueñan con lanzar de nuevo los dados de la aventura, en la inminencia del siglo que se aproxima.

2. Del ideograma al videograma

"¿Luminosos, o film letras, quién los tuviera?" —exclamaba yo hace cuarenta años, en el prefacio de *poetamenos*, conjunto de seis poemas impresos hasta en seis colores, un *tour de force* artesanal para la época: la impresión se hizo con tipos manuales (Kabel medio-negro, caja baja) y "máscaras" improvisadas de cartón para separar los colores, en una tipografía Brás que imprimía facturas y cuentas comerciales y nunca estampó un libro de poemas. Con *La ciropedia o educación del príncipe*, de Haroldo de Campos, mis poemas en colores constituyeron el nº 2 de la revista-libro *Noigandres* (1955), co-editada por nosotros con Décio Pignatari, que no participó de ese número porque estaba en Europa. Diagramación del pintor concreto Maurício Nogueira Lima. Y el tipógrafo-jefe se llamaba Homero... Fueron necesarias algunas décadas para que aquello que parecía no pasar de *wishful thinking* se trasformase en realidad.

Del tipo manual al linotipo y al fototipo, al offset y al museo (tipográfico) imaginario de los diarios y revistas, y de éstos a los caracteres instantáneos (letraset, etc...), se dio un largo paso en el sentido de ampliar los recursos de la impresión, lo que era indispensable para poetas que reclamaban una poesía *verbivocovisual*, enfati-

zando la materialidad plástica de los vocablos, su tipografía y su topografía en el papel.

Lentamente, los nuevos *medios* electrónicos fueron entrando en escena, aunque, en nuestro caso, con el retraso natural de un país en vías de desarrollo. Gracias principalmente al estímulo de Julio Plaza, pionero de las artes tecnológicas en nuestro país, tuve la oportunidad de experimentar casi todos los vehículos disponibles en esa área: del videotexto al panel luminoso, del computador gráfico a la holografía (convocado por el nostálgico Moyses Baumstein, maestro del arte holográfico) y el láser. En casi todos esos sistemas la informática tiene un papel decisivo y el computador funciona como un estructurador de imágenes y de textos.

La articulación de los procedimientos de alta definición cinética de los computadores gráficos con los recursos sonoros de un estudio también computarizado (grabación en varios canales, descomposición fónica, montajes y superposiciones, ecoizaciones y otros efectos) permite que se llegue de modo más cabal a la materialización de las estructuras *verbicovisuales* pronunciadas por la *poesía concreta*. Como ya dije, en varias oportunidades, no se trata de convertir en fetiche los nuevos *medios*: el simple dominio de sus técnicas, por sí sólo, no transforma a nadie en gran

artista o en gran poeta. Pero es verdad que su presencia es inspiradora y su conocimiento extraordinariamente relevante para la definición de los rumbos de la poesía.

A McLuhan, injustamente fuera de moda —basta volver a oír la "disconferencia" *The medium us the massage* (LP Columbia CS 9501, de 1967) para percibir que adelantado estaba para su época y la nuestra— se le daría toda la razón en su ecuación medio-mensaje, si se supiera entenderlo. Nuevos medios suscitan nuevos mensajes. Y modifican los lenguajes convencionales de la tribu. La práctica ha demostrado que las anticipaciones de la *poesía concreta* encuentran en el computador el vehículo naturalmente adecuado para sus nuevas proposiciones verbales. Sólo que aquí se pasa del movimiento virtual de la palabra impresa —el tipograma— al movimiento real de la palabra computarizada: el videograma, la tipo-grafía de la era electrónica, mucho más dinámica y abierta a la participación del usuario. En 1964, intentando consolar mi impotencia ideológica y tecnológica de brasileño con la tipografía *ready made* de los recortes de diarios y revistas —*revistas re-vistas*— ya hablaba yo en *Videograma* a propósito del *ojo por ojo*, en la introducción a los poemas *popconcretos* que expuse con los cuadros de Waldemar Cordero, por cierto, otro

pionero del arte de computador, y pionero también del arte concreto. En ésta, como él mismo afirmó en un texto crítico de 1971 (*Arteónica*), se ubican los "antecedentes metodológicos de la Computer Art en el Brasil". Ahora, en este fincomienzo informático del siglo, el ideograma está en el video. Nuevos problemas para nuevos poemas. Y, de nuevo, se trata de "ver con ojos libres."

En este momento de transición, que oscila entre indefiniciones regresivas y automatización deshumaníaca, la poesía de la modernidad, en vez de retroceder —como quieren algunos retrovisionarios pseudoheraldos de una sospechosa *post*(de hecho, anti o pre) *modernidad*— puede salir del *impasse* para vuelos imprevisibles, fuera del lugar (común) del libro, en el país fuera-del-espejo del computador, y partir, vía ojo vía sonido, para un amplio viaje *intermedial* o *multimedial*.. En otras palabras: los nuevos recursos tecnológicos parecen inducir no al retorno, sino, antes, a una potencialización de las vanguardias. No a una *post* sino a una *ultramodernidad*. Que no excluye el pasado, ni sucumbe a él. Y obviamente incluye el libro y las técnicas artesanales (la guerrilla cultural de la poesía no puede rechazar ni la fotocopia ni la prensa manual, bombas caseras indispensables para su ética antimercadológica). Por otra parte, la

automatización, que tanto asusta a los humanistas, puede quien sabe humanizarse a través de la poesía y, enriqueciéndose conceptualmente, ganar la dignidad que los meros *ludus* del electroentretenimiento no le pueden conferir. Del *joystick* al *joycestick*. "Sin presumir de futuro..."