

La articulación entre poesía y tecnología en la obra de Augusto de Campos

Gerardo Jorge

CONICET

«Todo arte producido en el corazón de la tecnología vive una paradoja y no debe en sí resolver esta contradicción, sino ponerla a trabajar como elemento formativo», dice Arlindo Machado, uno de los principales teóricos de las poéticas tecnológicas, al referirse a los desafíos que éstas enfrentan¹. Y es entre ellas donde debemos ubicar a la estética de Augusto de Campos, poeta brasileño que se cuenta entre los fundadores de la poesía concreta y que, a lo largo de su extensa carrera que abarca toda la segunda mitad del siglo XX y llega hasta nuestros días, fue permanentemente más allá de las disciplinas tradicionales del arte, a través de exploraciones intermediales llevadas a cabo mediante dispositivos tecnológicos incorporados en muchos de sus poemas. De su mítica serie *poetamenos*, de 1953 (en la que explora, con el uso de colores y una disposición de letras y palabras ajena al verso, una intermedialidad entre la imagen y lo verbal), hasta los más recientes *Clip-Poemas* y *TVgramas*, pasando por diversos «holopoemas» y experiencias en 3D como las de los *Poemóviles* y *Cubogramas* hechos con Julio Plaza, además de poemas realizados primero en papel y luego convertidos en videos, Augusto de Campos construyó así una trayectoria signada por su contacto con distintos *afueras* de la poesía, es decir, con soportes y mecánicas no reconocidas a priori como «poéticas», haciendo énfasis en la articulación con lo tecnológico. Ahora bien, ¿qué tipo de articulación entre los distintos medios y códigos se desarrolla en su trabajo? Es decir, ¿cuál es el contenido estético o, para usar una terminología cara al poeta y a las estéticas informacionales, la «información original» que procede de su uso programático de nuevas tecnologías y umbrales intermediales para hacer una obra que reiteradamente se refiere a la poesía como tema? Y, en el límite, ¿qué lectura político-cultural puede construirse a partir de las obras de Augusto, teniendo en cuenta el carácter de la tecnología como un bien y un medio emblemáticos de la idea de progreso en la sociedad capitalista y, a la vez, su distribución desigual en el contexto específico de un país como Brasil? Analizar algunos de sus poemas intermediales permitirá construir un argumento en torno a la cuestión de la intermedialidad, la articulación tecnológica y abordar mejor estas preguntas a propósito de la obra del poeta brasileño.

Un poema que resulta emblemático para entender el tipo de articulación propuesta por la estética de Augusto de Campos es «Bomba». Esta obra fue publicada originalmente el 11 de diciembre de 1986 en el suplemento *Folhetim* del diario *Folha de São Paulo*². La versión original del poema es en blanco y negro y su intermedialidad radica, como en muchas otras obras de su autor, en cruzar el código de lo verbal (letras, «palabras» que se pueden construir con ellas, un «texto» a leer) con el campo amplio de una aprehensión visual-espacial (esas letras aparecen dispuestas de un modo ajeno a la disposición habitual de un poema –el verso– y a la de cualquier texto medianamente «legible»: son como rayos saliendo de un centro, con una tipografía especial). Las palabras que se pueden reconstruir son, mezcladas de acuerdo a un arreglo tipográfico que hace iguales la «p» y la «b», «bomba» y «poema». Este poema tuvo en segunda instancia una versión holográfica, en 1987, producida para una muestra en el MAC de São Paulo, que introducía colores y una distorsión respecto de la imagen original, efecto de su dispositivo que situaba a las letras en tres dimensiones, alejándose entonces de todo modelo de lectura derivado de la bidimensionalidad tradicional del libro y de la página como soportes. Finalmente, en 1992, y en un salto hacia un tipo de intermedialidad tecnológica que en adelante ocuparía más asiduamente la obra de Augusto de Campos (los *Clip-poemas*, es decir, poemas animados), el

poema fue objeto de una experiencia de digitalización y animación conducida por Ricardo Araújo³, que incorpora color, sonido y movimiento: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/bomba.htm>. En esta última versión, que funciona al modo de un video, tenemos una voz en *loop* que repite alternada y superpuesta las palabras «bomba» y «poema», además de una música de cuerdas (de Cid Campos) que crece abruptamente en volumen y luego se interrumpe, mientras se repite en *loop* también la imagen animada de la «explosión» de una bomba -literalmente- de letras, que se expanden y «acercan» al espectador-lector hasta distorsionarse. La duración del video es de menos de un minuto pero, en cierta forma, podría continuar indefinidamente. ¿Qué se puede leer en esta obra? Una primera aproximación llama la atención sobre la superposición entre las palabras «bomba» y «poema». Y la lectura de una identificación entre esos términos u objetos (o bien entre sus dominios: el de lo tecnológico y el de lo poético), resulta reforzada a leer los epígrafes que acompañaron originalmente al poema, y que fueron repuestos cuando, luego de realizarse esta versión animada, la obra volvió a la página de un libro, mediante una captura de la imagen computarizada. Los epígrafes son de Mallarmé («Je ne connais pas d'autre bombe qu'un livre»), y de Sartre, en lo que es ya una reescritura o reversión de la cita de Mallarmé: «Le poème est la seule bombe». Con esta obra, Augusto de Campos estaría sumando un nuevo pliegue a una serie de identificaciones un tanto crípticas entre poema (o libro) y bomba, con el sintomático plus de que su poema emula la imagen de una bomba en funcionamiento, ofreciendo una reducción «sintético-ideográfica del objeto conocido como 'bomba'»⁴.

Podrían construirse lecturas que interpreten su mirada de lo tecnológico y de la destrucción como afirmativa, o bien como crítica y negativa, apoyándose en distintos elementos de la obra⁵; pero lo que es importante subrayar aquí es que la poesía y la bomba comparten un espacio, coexisten: sus materiales son los mismos, los del mundo tecnificado. En el marco de las aproximaciones a la cuestión de lo tecnológico en la poesía desde mediados del siglo XX, mientras los discursos estéticos mayoritariamente oscilan entre la crítica plana a la tecnologización y mediatización de lo social fundada en un «humanismo», por un lado, y la imposibilidad de entablar un diálogo crítico con los *media* por su carácter problemático y seductor, que causa fascinación, Augusto de Campos plantea, como punto de partida, la idea de una poesía que no está separada de los procesos de modernización que tienen lugar, con luces y sombras, en la civilización técnica. La civilización técnica redefine la práctica poética y *la contiene* en su seno; pero la afirmación de esto, en el contexto de su obra, no resulta adscribible ni a un rechazo ni a una afirmatividad respecto de dicho proceso. Los poemas no «opinan» sobre el hecho de la bomba, no «interpretan» el avance de lo técnico, ni «juzgan» los nuevos medios, sino que se transforman también como parte del proceso histórico y cultural que contiene y que une a ambos términos (bomba y poesía). Por esto, la pregunta para hacerle a estas obras sería: ¿hasta dónde llega la integración? ¿Y qué sentido supone? ¿Cuál es el tipo de redefinición que la civilización técnica le exige a la poesía, y cómo la poesía conserva su «identidad» o su potencia crítica en ese nuevo avatar?

Interrogado al respecto de su insistencia en el uso de tecnología para componer poemas, De Campos proporciona una de las claves del uso programático que realiza: «la idea de conjugar palabra, sonido e imagen estuvo presente en las propuestas de la Poesía Concreta desde el inicio. Nosotros usábamos la expresión 'verbivocovisual', que es una palabra extraída del vocabulario de Joyce, para sintetizar esa conjugación (...) Pero en verdad este proyecto sólo pudo llegar a una concreción más absoluta y precisa en la década del 80, cuando surgió, entonces, la posibilidad de trabajar con un computador gráfico»⁶. La explicación de Augusto de Campos, que articula la poesía intermedial y tecnológica con la búsqueda de la verbivocovisualidad y de allí la remite al proyecto estético del concretismo como origen, participa de la hipótesis de la tecnología como aquello que hace posibles y/o reales los productos de la imaginación (técnica) del sujeto artista. Las búsquedas de la poesía concreta y la de Augusto de Campos en particular (que se desarrolla excediendo el programa del movimiento), participarían de un intento de «adecuar» el lenguaje poético a la instancia de la civilización técnica contemporánea⁷. Esa adecuación, a grandes rasgos y según su planteo, se haría mediante una «explosión» (controlada, programada) de lo entendido hasta entonces como «poesía», que volvería a ésta aprehensible a través de más

sentidos, lenguajes y soportes, los que resultarían más adecuados para los formatos vigentes del tráfico de signos y la sensibilidad contemporánea. Las obras de Augusto de Campos tienen una tendencia a lo mínimo, a la sustracción, al «menos», que las hace «tramitables» en los formatos y soportes de medios como la publicidad (por el carácter diseñado y por la exploración del formato del *slogan*), el video, la internet y lo televisivo. Esta tendencia al «menos» (una interpretación del carácter sintético del ideograma) aparece entre las razones que esboza el poeta para incursionar en el video: «hay una compatibilidad muy grande»⁸ entre ideograma y videograma. Ahora bien, en esa explosión y redefinición de lo poético, estaría el riesgo de lo que ha sido tradicionalmente objetado a la poesía concreta: la pérdida de especificidad, el confundirse o diluirse de la poesía en los lenguajes de la técnica, la publicidad y el diseño, crítica ésta sustentada en la definición dada por Décio Pignatari del poeta como «designer» del lenguaje, y por su propia actividad como creador de logotipos⁹, y punto que se liga con aquello que Arlindo Machado señala, como citamos al comienzo de este trabajo, como una contradicción fundante para estas poéticas tecnológicas y transmediales. ¿Cómo se resuelve esta problemática en Augusto de Campos? ¿En qué se separa su exploración intermedial y tecnológica del dispositivo que plantean la publicidad (sobre todo la gráfica), la televisión de entretenimiento, el videoclip y la cultura masiva en general? ¿Podrían estos *Clip-Poemas* equipararse, desde el punto de vista sintáctico, en su operatoria y estructura, con ciertos videoclips? ¿Cómo se desplaza «lo poético», como dinámica y experiencia diferencial, a estos nuevos campos?

En el poema intermedial e interactivo «Sem saída» («Sin salida»), del año 2000, (<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/semsaida.htm>), siete versos o frases se van desplegando al modo de gusanos o cadenas de letras de una tipografía que resulta de difícil intelección. La dificultad para leer se intensifica al ‘aparecer’ las letras dispuestas de modo no lineal y al desplegarse las frases a veces en forma completa, a veces en forma incompleta, y a veces incluso borrarse, de acuerdo al modo y lugar donde el lector o «usuario» de este poema pose el mouse y cliquee. Así, se van desplegando los 7 «versos» o frases que componen el texto del poema, y que no tienen una disposición u orden fijo: «curvas enganam olhar» (curvas engañan a la mirada), «o caminho é sem saída» (el camino es sin salida), «nunca saí do lugar» (nunca salí del lugar), «a estrada é muito comprida» (la calle es muy larga), «não posso ir mais adiante» (no puedo ir más adelante), «não posso voltar atrás» (no puedo volver atrás), «leveí toda a minha vida» (gasté toda mi vida). A la manifiesta falta de linealidad, y disposición laberíntica del texto, hay que sumar que, en determinado momento, al clicar sobre ciertos sectores de la pantalla, se disparan todas las cadenas de texto a la vez y se activa la interfaz sonora del poema que consiste en la lectura simultánea de distintas palabras de los 7 versos, con leves desfasajes de tiempo, en *loop*¹⁰, lo que genera una suerte de rumor de fondo. Si mientras dicho rumor se reproduce el lector nuevamente cliquea sobre algún «verso» o frase en particular, esa frase se escucha leída entera sin por ello dejar de escuchar todo el rumor. La apuesta por el palimpsesto y la ilegibilidad, la no linealidad (ideogramática, videogramática), muestran en «Sem saída» un uso de lo tecnológico para hacer poesía que, ya desde su superficie, no participa del discurso del progreso asociado a la tecnología en el mercado y en la cultura popular, ni tampoco de los códigos de usabilidad y comunicabilidad efectiva e intencionada que aparecen asociados a ella y al discurso publicitario. Más bien, el trabajo de Augusto de Campos semeja en este caso una interpretación de la noción de simultaneísmo, proveniente de las vanguardias históricas, la cual aparece – dispositivo técnico mediante– articulada con la prosodia «clásica» de la poesía (las frases respetan un metro y acentuación, y son portadoras de una musicalidad que se ve «distorsionada» o intervenida por la estructura de la obra). El poema ofrece una experiencia verbivocovisual inusual para el mundo de los *mass media* y alejada de la experiencia promedio que cualquier usuario de internet o incluso de videojuegos tiene en la contemporaneidad. La tensión entre el imaginario de lo tecnológico y un trabajo que toma la apariencia tecnificada para configurar una pieza laberíntica de misteriosa utilidad y significación, resulta fortalecida por cuanto en un poema como éste, montado íntegramente sobre un dispositivo computarizado (algo asociado a la novedad y a lo positivo, a la superación, a lo «mejor», en el imaginario), el texto aparece recorrido por un signo negativo, con lo cual se ofrece un sugerente montaje entre el uso programático de la

tecnología y el despliegue de un discurso agonístico o negativo, contrario a cualquier carácter celebratorio o exhortativo.

En la misma línea de introducir conflicto en los códigos de legibilidad tradicional mediante el uso de lo tecnológico en la poesía, operan muchas otras obras de Augusto de Campos. Los *TVgramas* (una serie de obras que ya lleva 4 poemas) incorporan siempre, entre el texto «legible» que se va desplegando, alguna letra repetida que funciona como «ruido» o como una suerte de *rumor visual*. Ese «ruido» es «pronunciado» por la voz que lee los poemas en sus versiones en video, fortaleciendo así nuevamente un juego entre lo legible y lo ilegible, entre el rumor o ruido y el verso o música (ya que nuevamente se trata de versos rimados). Aparece aquí, también, la tensión entre el dispositivo sobre el que se montan los poemas (que desde el título se presentan como ideogramas televisivos), y la carga semántica de los textos que, irónicamente o no, describen un mundo en el que «el libro» mallarmeano como destino final de la humanidad, ha sido reemplazado (¿o realizado?) por la televisión o por youtube: «todo existe para acabar en tv», «todo existe para acabar en youtube», mientras a Mallarmé «nadie lo lee».

Como señaló Haroldo de Campos, en «El arte en el horizonte de lo probable», ciertas características del llamado *arte permutacional* (al que califica, citando a Abraham Moles, como la «marca de agua de la era tecnológica») conducen justamente a procesos de una continua y reversible *babelización y desbabelización del lenguaje*¹¹. Este mismo proceso fue definido, en palabras de Clemente Padín, como de alternancias entre *codificación y decodificación*¹²; e incluso, en los términos de Arlindo Machado, se habla de pasajes entre *opacidad y transparencia*¹³. Las obras permutacionales estarían dando lugar a procesos significantes que funcionan como un constante tránsito o alternancia entre momentos de claridad y opacidad, entre instancias de inteligibilidad y de ruido o distorsión, y que al *armarse y desarmarse* indefinidamente coartan toda estabilidad de sentido. De este modo, sin postergar el plano semántico para agotarse en un mero juego formal, estas obras aluden al sentido pero lo construyen como una entidad compleja. Augusto de Campos practicó este tipo de arte en muchas oportunidades, pudiendo considerársele de hecho un pionero en ese área de experimentación. Desde un poema temprano como «acaso», de 1963, que presenta (como los poemas que venimos revisando) una disposición y combinatoria de signos que perturba cualquier tipo de legibilidad convencional, por la fragmentación y reordenamiento que perturba el orden semántico y enfatiza la materialidad de la letra y las relaciones anagramáticas, hasta diversos poemas intermediales e interactivos más recientes, como el caso de «instante», de 1999 (<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/instante.htm>), en el cual al pulsar con el mouse sobre una palabra obtenemos una «variación» (al modo de una máquina tragamonedas o de una tirada de dados) entre las siguientes palabras: «bastante», «distante», «instante», etc. formándose así, si uno pretende leer la continuidad, una serie de textos al azar, el brasileño desarrolló esta dinámica.

En suma: la configuración que plantea Augusto de Campos para articular un proyecto poético atravesado fuertemente por lo tecnológico, tiene que ver con el establecimiento de una tensión. Por un lado, realiza un uso programático de recursos tecnológicos que asimilan al poema con la máquina como modelo de forma y procedimiento, y que instalan a la obra poética en un plano intermedial (con lo sonoro, con lo visual, con lo tridimensional, con lo interactivo). Allí la obra comparte códigos y apariencias con lenguajes sintéticos como los de la publicidad y la cartelería, y ofrece, según se lo interprete, una postal de cierto espíritu modernizador que participaría (voluntariamente o no) del «discurso del progreso» que, en el caso de Brasil, enarbolaba el proyecto oficial desarrollista durante los años 50. Pero por otra parte, esos dispositivos tecnológicos y umbrales intermediales se instrumentan constantemente como agentes perturbadores de la legibilidad convencional y del sentido. Las perturbaciones y extrañamientos resultan tanto del reciclaje de técnicas poéticas «tradicionales» de diversa factura y matriz, refuncionalizadas en el plano intermedial o «estructural»¹⁴, como del uso de las técnicas «nuevas» con las que se realizan reinterpretaciones o reelaboraciones de ideas como palimpsesto, simultaneísmo, verbivocovisualidad, ruidismo e ideograma. De este modo, con la apariencia útil y moderna de lo tecnológico, los poemas proponen experiencias complejas desde el punto de vista del sentido y los sentidos, juegos entre caos y orden, flujos indefinidos entre lo legible y lo ilegible,

entre lo total y lo fragmentado. Si uno de los atributos más ensalzados de la tecnología (en cuanto mercancía a ser vendida) es su utilidad y su poderosísima potencia como herramienta comunicativa o informativa (baste pensar en las redes sociales como facebook, twitter, o mismo en los teléfonos celulares, las notebooks y su aparente concreción del concepto de «ubicuidad» del que hablaba Valéry, y en el cual se basa el brasileño para justificar la necesidad de deslindes disciplinarios), en los poemas intermediales de Augusto de Campos, lo comunicativo permanece difuso o velado, los signos aparecen evidenciados en su carácter falto de transparencia, y el sentido casi siempre resulta complejo e inestable. La legibilidad inmediata que algunas asociaciones iconográficas podrían permitir resulta socavada por los pliegues e interferencias que se incorporan, más propios de una estética de la dificultad que de cualquier inmediatismo. Las obras funcionan como flujos o tensiones entre opacidad y transparencia, entre babelización y desbabelización, entre jeroglífico y slogan, por sus dinámicas de desarrollo y sintaxis no lineales: son complejos de signos presentados sin principio, medio ni fin (como lo propone la idea de ideograma). El signo aparece como una instancia problemática, ya no como vehículo de representaciones ni integrado en sintaxis conocidas, sino configurado en relaciones novedosas como las que plantea, por ejemplo, un «holopoema»: relaciones que revolucionan los modos de lectura tradicionales asociados al libro, la página y la bidimensionalidad, obligando al lector a interrogarlos. La participación «improductiva» que supone la obra de Augusto de Campos en los soportes y circuitos del discurso del progreso y del culto a la novedad tecnológica, introduce una tensión, un ruido, una distorsión que es donde debe leerse lo crítico de su estética en relación con el mundo moderno y en relación con la poesía también.

En síntesis, para Augusto de Campos, la poesía debe dejarse interpelar por el mundo tecnológico, por los nuevos medios, códigos y soportes. No hay, en rigor, otra alternativa, si no se quiere reducir la poesía a objeto de museo o a ser una mercancía más (en el formato standard del «poema»: un poema de amor para enviar por tarjeta postal, un poema para regalar, un poema para leer en una reunión). Pero, a la vez, aún dejándose interpelar, ésta permanece erigida, desde su concepto, como una dinámica diferencial de organización de los materiales respecto de la razón instrumental que impera en la sociedad capitalista y que alcanza todo, incluida cierta poesía y los usos de la tecnología. De lo que se trata es de un desplazamiento, exigido por lo socio-histórico y cultural, de la *función poética*. Esta concepción relacional e historizante de la poesía supone que ella no puede quedar automáticamente asociada a ninguna imagen de sí misma: ni el soneto, ni la métrica, ni determinadas imágenes, ni nada: tampoco los poemas de la poesía concreta misma. La mutación, los *excursus* y las derivas empujan a la poesía fuera de su «torre de marfil» y la ponen en situación de dejar de usar soportes y materiales exclusivamente «poéticos», para empezar a compartirlos con la publicidad, el diseño y el mercado. Pero este deslinde, en los poemas de Augusto de Campos, no implica en absoluto una pérdida de identidad de la poesía como función. Basta para ello constatar cómo en sus obras resulta acentuado siempre el carácter marginal o «inútil» de la poesía, la *inutilidad* o la *inútil edad* (como reza un juego de palabras de una de sus obras) que activa una constante interrogación. Así se «actualice» la poesía a los formatos del presente, siempre permanece el desfase entre poesía y tiempos históricos. Para Augusto de Campos, instalar a la poesía en el contexto del presente es actualizar la inactualidad. En este sentido, no resulta casual que el famoso verso de Hölderlin «¿para qué poetas en tiempo de pobreza?» sea citado como epígrafe de *Viva Vaia*. La poesía, aún cuando participe del mundo hipermediatizado y tecnificado del año 2000, en el que debe adecuarse a nuevas sensibilidades, soportes y modos de aprehensión, habita como «diferencia», como tensión. Por ello, supondría aún (o sobre todo) en esos *excursus* hacia otros soportes y lenguajes, una práctica de resistencia de acuerdo a la idea mallarmiana de «huelga» y un excedente inútil del sistema productivo: una *poiesis* de o con lo tecnológico.

El experimentalismo intermedial y tecnológico se articula –en el contexto de la obra de Augusto de Campos– con el proyecto de una expoésia, despoésia o antipoésia, términos éstos repetidos obsesivamente en muchos de sus poemas y que ligan con otras tentativas antipoéticas que surgieron en la misma coyuntura de los años 50¹⁵. Esto es: una estética que desafíe tanto los parámetros pretendidamente específicos del género o la disciplina en su acumulación histórica,

interpelándolos desde una idea de «invención» como paradigma, como los parámetros de la cultura masiva que horizontaliza y quita especificidad o jerarquía a las prácticas estéticas ofreciéndoles «medios viciados» (códigos) respecto de los cuales el poeta se debe manifestar en huelga¹⁶. De este modo, los enemigos son tanto el lector de poesía que pretende reconocer *lo poético como poético*, y asignarle así «su» lugar en el concierto cultural de fin del siglo XX¹⁷, como un remanso respecto del ritmo del mundo técnico capitalista que se habita, como epístola para el día de los enamorados; como cualquier otro discurso que pretenda directamente *dissolver lo poético* en una horizontalidad asumida sin más como producto de la caída de la «gran división» (Huysen), interpretando que no quedaría lugar para ningún tipo de práctica lingüística «resistente». La poesía, en cambio, permanece como conflicto aquí, como zona de tensión e interrogación en el seno de la civilización técnica. La obra de Augusto de Campos, por su sugerente montaje entre negatividad y carácter tecnológico, resulta una entrada fértil para pensar estos problemas, y el modo en las contradicciones del mundo moderno son incorporadas como motor, para seguir haciendo poesía, en un contexto cada vez más abarcado por el discurso hegemónico del progreso y lo tecnológico.

Si nuevos medios producen nuevos mensajes, como propone Marshall McLuhan; la tarea del poeta contemporáneo, para Augusto de Campos (admirador de McLuhan), es indagar en la potencialidad de esos nuevos medios para revitalizar a la poesía como función sin caer por esto en el «fetichismo» de esas nuevas tecnologías ni en el discurso propagandístico de la novedad. Como señala Arlindo Machado, en este tipo de opción poética, «por un lado, se trata de revolucionar el mismo concepto de arte, absorbiendo constructiva y positivamente los nuevos procesos formativos inaugurados por las máquinas; por el otro, de volver también sensibles y explícitas las finalidades que se incrustan en los proyectos tecnológicos»¹⁸. Como los «robots inútiles» del artista coreano Nam June Paik, del grupo Fluxus, las obras poéticas intermediales de Augusto de Campos insinúan un desmontaje de las utilidades y cualidades automática e ideológicamente asociadas, en los discursos hegemónicos, a la tecnología (y a la poesía también), a través de una instrumentación insólita y articulada de técnicas poéticas tradicionales y de novedosos dispositivos tecnológicos, excediendo diques disciplinarios y atentando contra cualquier transparencia o usabilidad. Como se lee en un texto de 1999: «en este momento de transición, que oscila entre indefiniciones y una automatización deshumaníaca, la poesía de la modernidad (...) puede salir del impasse hacia vuelos nuevamente imprevisibles, fuera del lugar (común) del libro, en el país *a través del espejo* de la computadora, y partir, vía sonido, para un amplio viaje *intermedia* o *multimedia*. (...) La automatización, que tanto pavor da a los humanistas, puede –quién sabe– humanizarse a través de la poesía y, enriqueciéndose conceptualmente, ganar la dignidad que los meros juegos de «elentretenimiento» no le pueden dar. Del *Joystick* al *Joycestick*»¹⁹. Tal el viaje que propone Augusto de Campos.

Notas

¹ MACHADO, Arlindo, «Máquina e imaginario: el desafío de las poéticas tecnológicas» en: *El Paisaje Mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2000, p. 239.

² Es decir, en un medio masivo de comunicación, medio que por otra parte, durante un buen período, albergó las intervenciones de los hermanos De Campos, tanto sobre poesía como sobre música popular y cultura brasileña en general.

³ Un registro detallado de cómo se realizó esta experiencia aparece en el libro de Ricardo ARAÚJO *Poesía visual / Video poesía*, São Paulo, Perspectiva, 1999. Este libro reúne los registros narrados y comentados de los procedimientos de digitalización y animación de una serie de poemas de Augusto y Haroldo de Campos, Décio Pignatari y Arnaldo Antunes, entre otros, incorporando también entrevistas a los poetas, esquemas de los procedimientos y técnicas aplicadas, etc. El libro es citado más adelante nuevamente, pues fue una importante fuente para la confección del presente trabajo.

⁴ «Todo el poema es una reducción sintético-ideográfica del objeto conocido como bomba. Pero se puede inferir que no se trata nada más que de recomponer el objeto significado: antes que nada, se tiene una idea del efecto provocado por ese objeto» (ARAÚJO, Ricardo, «Bomba» en: *Poesía visual / Video poesía*, op. cit. p. 43). La traducción me pertenece.

⁵ Se podría considerar a «Bomba» como un mero «juego» técnico, de «emulación» visual de una bomba mediante recursos de animación, por un lado, y de ese modo considerarlo una pieza que tiene una relación afirmativa con el mundo de lo tecnológico como posibilidad de realizaciones estéticas o de entretenimiento, y acrítica respecto de su referente, la bomba, la destrucción o el estadio cultural que culmina en ella. En otro enfoque, se podría leer el aspecto dramático de la música, e interpretar la voz cavernosa que lee las palabras, y la idea de una bomba que estalla y destruye al «poema» (literalmente a la palabra poema), y ver así en la obra una mirada apocalíptica sobre la civilización tecnológica.

⁶ Declaración realizada por Augusto en la entrevista realizada por Ricardo Araújo a él y a su hijo Cid Campos («Entrevista» en: ARAÚJO, Ricardo, *Poesía visual / Video poesía*, São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 50). Allí el poeta agrega también que la primera experiencia que hizo fue en 1984 «el trabajo de animación del poema «Pulsar» con música de Caetano Veloso, hecho en la Intergraph, que tenía una estación de alta resolución gráfica». La traducción me pertenece.

⁷ Según declara Haroldo de Campos en su introducción a la *Teoría de la Poesía Concreta*, ésta «surgió con un proyecto general de nueva información estética, inscripta de lleno en el horizonte de nuestra civilización técnica, situada en nuestro tiempo, humana y vivencialmente presente» (De Campos, Haroldo. «Introdução à 1ª edição» en: DE CAMPOS, Augusto et al. *Teoría da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*, op. cit. p. 9). La traducción y el subrayado me pertenecen.

⁸ Augusto de Campos señala: «lo que nosotros observamos es que hay una compatibilidad muy grande entre este tipo de sintaxis espacial, más reducida, que fue el modelo, digámoslo así, de las experiencias de la poesía concreta, y el lenguaje del video. Ocurre lo siguiente: el texto muy largo, muy discursivo, se hace muy cansador y hasta difícil de leer en video, en el estadio que está la imagen hoy. Y este lenguaje más ágil, que no tiene muchos conectores, de curso no lineal, es apropiado para el video, entonces hay una cierta facilidad de adecuación». («Entrevista» en: ARAÚJO, Ricardo, *Poesía visual / Video poesía*, op. cit. p. 53). La traducción me pertenece.

⁹ Es conocido que Décio Pignatari es el creador del logotipo de Lubrax, una marca de aceites para motores de la importante empresa petrolera Petrobrás, entre otras actividades que desarrolló como diseñador publicitario. A la vez, algunas «Enigmagens» de Augusto de Campos, como el caso de «Código» (1973), podrían ser pensados dentro de la lógica del diseño publicitario de logotipos, y de hecho el mencionado poema funcionó como logo de una revista literaria.

¹⁰ Habría que considerar al loop (sonoro y visual), en la poesía intermedial de Augusto de Campos, como un recurso análogo en cierto modo al uso de la «espiral» como forma en sus poemas visuales, pues opera transmitiendo la misma sensación de infinito, ensimismamiento y repetición. Estos efectos se relacionan intrínsecamente con el carácter «antipoético» y «negativo» de la obra de Augusto. Cfr. AGUILAR, Gonzalo, «Augusto de Campos: hacia una poesía mínima» en *Poesía concreta brasileña. Las vanguardias en la encrucijada modernista*, op. cit. pp. 303-342.

¹¹ Comentando los poemas permutacionales de Décio Pignatari «tôrre a esmo» (1962) y de Augusto de Campos «acaso» (1963), el poeta Haroldo de Campos concluye que allí se produce un «verdadero proceso de tránsito entre desbabelización y babelización del lenguaje». (DE CAMPOS, Haroldo, «A arte no horizonte do provável» en: *A arte no horizonte do provável*, São Paulo, Perspectiva, 1969, p. 31). La traducción me pertenece (el subrayado no).

¹² Cfr. PADÍN, Clemente. «La poesía experimental en América Latina», op. cit.

¹³ «La construcción y deconstrucción de textos es una de las marcas de la literatura contemporánea enrolada en la perspectiva de Mallarmé: la escritura es ahora concebida como un proceso en continua transformación, que pone en movimiento sentidos y oscila todo el tiempo entre una postura de opacidad y una actitud de transparencia en relación al aparato de significaciones» (MACHADO, Arlindo. «Máquina e imaginario. El desafío de las poéticas tecnológicas» en: *El Paisaje Mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, op. cit. p. 272-273).

¹⁴ Augusto de Campos llama «estructura» al modo de organización poética que resulta de las indagaciones de Mallarmé como alternativa al tradicional ordenamiento por verso y metro. «Estructura», así, sería el tipo de configuración de una obra poética que incorpora información no verbal y que apunta a una suma verbivocovisual como ámbito para el poema. «Mallarmé es el inventor de un proceso de organización poética cuya significación para el arte de la palabra se nos figura comparable, estéticamente, al valor musical de la serie, descubierta por Schoenberg (...) Este proceso se podría expresar con la palabra «estructura» (DE CAMPOS, Augusto, «Mallarmé, o poeta em greve» en: DE CAMPOS, Augusto et al, *Mallarmé*, São Paulo, Perspectiva, 2010, 4ª edição, p. 23). La traducción me pertenece.

¹⁵ En los años 50, en Santiago de Chile y Buenos Aires, vieron la luz obras significativas de Nicanor Parra (*Poemas y antipoemas*, 1954) y Leónidas Lamborghini (*Saboteador arrepentido*, 1955). Éstas obras se caracterizaron también, como la de Augusto de Campos, por invocar figuras de conflicto con la entidad de «lo poético», mediante la imagería de la «antipoesía», lo «antipoético» o el rechazo de la «belleza». El tema de la investigación doctoral en el marco de la cual se produce este trabajo es la presencia de ese giro hacia lo «antipoético» o «no poético» en América Latina a partir de los años 50, sus determinaciones, y el tipo de campo que inauguran las poéticas que lo implementaron. También formarían parte de este mismo «espíritu», si bien no son parte del corpus de estudio, obras de Décio Pignatari y Oliverio Girondo. Cfr. mi propio trabajo «La emergencia de lo antipoético, expoético o extrapoético en América Latina: Nicanor Parra, Augusto de Campos y Leónidas Lamborghini en los años 50» en: *Actas del IV Congreso Internacional de Letras «Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística en el Bicentenario»*, Buenos Aires, FFyL, 2011, edición en CD ROM.

¹⁶ Cfr. mi propio trabajo «El poeta en huelga: la recepción de Mallarmé en Augusto de Campos» en: *Actas de las XXVI Jornadas de Literatura Francesa y Francófona de la AAALF*, Buenos Aires, Alianza Francesa, 2011.

¹⁷ En su reciente trabajo «Parra y la poesía concreta», el poeta uruguayo Eduardo Milán (1951) plantea una lectura afín a la del proyecto de investigación doctoral que llevo adelante y del cual este trabajo es parte integrante, al

proponer una lectura del concretismo y la antipoesía como estéticas contemporáneas que formaron parte de una misma ola de reacciones contra el clasicismo ahistorizante en la poesía, de sesgo romántico, que asimilaba imagen y/o metáfora con poesía, que invocaba una retórica humanizante como rechazo del mundo técnico, y que fue revitalizado en la post-guerra. Según Milán, ambas estéticas habrían compartido un enemigo común: «el lector y el productor de un lenguaje poético que se pretende ahistórico, cuya única noción de subjetividad es un cruce entre el confesionalismo sentimental y la práctica destemplada de una formalización atemporal» («Parra y la poesía concreta» en: *Diario de Poesía*, 77, Buenos Aires, Diciembre de 2008, p. 37).

¹⁸ MACHADO, Arlindo, «Máquina e imaginario: el desafío de las poéticas tecnológicas» en: *El Paisaje Mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, op.cit. p. 241.

¹⁹ DE CAMPOS, Augusto, «Do tipograma ao videograma» en: ARAÚJO, Ricardo. *Poesía visual / Video poesía*, op. cit. p. 169-170. La traducción me pertenece.