

Palabras en la *camera obscura* (sobre la poesía de Augusto de Campos)

Words in the *Camera Obscura* (about the Poetry of Augusto de Campos)

Gonzalo Aguilar
UBA/UNSAM
gonzalus2001@gmail.com

Enviado: 13 mayo 2024 | **Aceptado:** 27 mayo 2024

Resumen

El presente ensayo analiza la obra de Augusto de Campos y su relación con la poesía visual. A partir del uso que hace el poeta brasileño de la página en negro para componer sus poemas, se propone una lectura de su obra en relación con el legado de Mallarmé y su idea de la escritura. Posteriormente, a partir de la idea de la materialidad de la lengua poética que está en el centro del proyecto poético de Augusto de Campos, se plantea el pasaje hacia una dimensión háptica que se produce en sus poemas, sobre todo en «Anticéu» («Anticielo») de 1984.

Palabras clave: Augusto de Campos, literatura brasileña, poesía visual, movimiento de poesía concreta.

Abstract

This essay analyzes the work of Augusto de Campos and his relationship with visual poetry. Starting from the Brazilian poet's use of the black page to compose his poems, it proposes a reading of his work in relation to the legacy of Mallarmé and his idea of writing. Subsequently, starting from the idea of the materiality of poetic language that is at the heart of Augusto de Campos' poetic project, the passage towards a haptic dimension that occurs in his poems, especially in «Anticéu» («Anticielo») of 1984, is proposed.

Keywords: Augusto de Campos, Brazilian literature, visual poetry, concrete poetry movement.

Introducción

En 1958, se publica en la revista *Noigandres* el «Plano-piloto para poesía concreta». Firmado por los hermanos Haroldo y Augusto de Campos, y Décio Pignatari, el manifiesto de vanguardia propone, entre otros postulados, «uma área lingüística específica –“verbivocovisual”– que participa das vantagens da comunicação não-verbal sem abdicar das virtualidades da palavra» (Campos et al. 157). El término *verbivocovisual*, tomado del *Finnegans Wake* de James Joyce, resaltaba la materialidad de la palabra poética, tanto en su sonoridad como en su aspecto visual. El signo poético adquiriría así, en el proyecto del grupo, una dimensión espacial pero también tipográfica e icónica (una «t», por ejemplo, como sucede en el poema «Tensión», podía estructurar su aparición en el poema en forma de cruz). La propuesta implicaba también la construcción de una genealogía que tenía uno de sus hitos en el poema espacial «Un Coup de Dés» Stéphane Mallarmé, de 1897, pero también en los experimentos tipográficos de la Bauhaus y el constructivismo ruso, y en los usos del color de la pintura concreta, como se puede ver en *Poetamenos* (1952) de Augusto de Campos, donde los diferentes colores de las palabras, con una tipografía futura que era la que más utilizaban, actúan por contraste, vibración y similitud.

Aunque los diálogos con la pintura y la música concreta fueron muy intensos (de hecho, la presentación de la poesía concreta se hace en una exposición en el Museo de Arte Moderno de São Paulo en conjunto con los artistas plásticos), su área dominante fue la poesía. En este campo, uno de sus postulados principales era que el verso tradicional había perdido potencia tanto por su sintaxis lineal como por su desgaste histórico. En reemplazo, propusieron ese signo visual y espacial al que denominaron *ideograma*. El término *ideograma*, más allá de su referencia directa al chino, se amplía para dar cuenta de diversas dimensiones: desde el signo en su despliegue espacial (Mallarmé) y la creación de palabras mediante el montaje (el *portmanteau* joyciano) al «método ideogramático» propuesto por Hugh Kenner a propósito de Pound como «método de composición» y «forma mentis» (32, 57). Básicamente se trataba de quebrar lo que Jacques Derrida denominó «el modelo enigmático de la línea» (*De la gramatología* 114) que dominó la concepción occidental del lenguaje. En definitiva, más allá de la oscilación conceptual, un campo de experimentación que les permitía, como dicen en el manifiesto de 1958, «apelar a la comunicación no verbal, sin abdicar de las virtualidades de la palabra».

La noción de ideograma funcionaba, entonces, tanto como un dispositivo de composición (espacialidad, visualidad, montaje, método sintético) como un cuestionamiento de un logocentrismo sostenido por una escritura lineal, argumentativa, jerárquica, hipotáctica y, como escribió Apollinaire, «analítico-discursiva». ¹ No casualmente Jacques

1 «Es necesario que nuestra inteligencia se habitúe a comprender sintético-ideográficamente en vez de analítico-discursivo», escribieron citando a Guillaume Apollinaire («il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement») (citado en Campos et al. 156).

Derrida, en su fundamental libro *De la gramatología*, escribió, a propósito de los estudios de Fenollosa y Pound sobre el ideograma, que:

era normal que la perspectiva fuese más segura y penetrante en el ámbito de la literatura y de la escritura poética; normal también que en primer lugar requiriese e hiciera vacilar, como Nietzsche, la autoridad trascendental y la categoría maestra del *episteme*: el ser. Este es el sentido de los trabajos de Fenollosa, del cual se sabe la influencia que ejerció sobre Ezra Pound y su poética: esta poética irreductiblemente gráfica era, con la de Mallarmé, la primera ruptura de la más profunda tradición occidental. La fascinación que el ideograma chino ejerció sobre la escritura de Pound adquiere así toda su significación historial (124).

Y agrega en nota al pie: «Cuestionando una tras otra las estructuras lógico-gramaticales de Occidente (y, ante todo, la lista de las categorías de Aristóteles)» (124).² En el caso de los poetas concretos, a partir de las reflexiones sobre la percepción y la *gestalt*, realizaron una poesía espacial en el que signo no solo vale por su significado, sino también por su materialidad, apariencia (la tipografía), ubicación en el espacio y modo de circulación. La primacía del significado es desplazada por otros atributos del signo que pasan a primer plano: por ejemplo, la tipografía que, en la escritura filosófica, suele ser insignificante, o la relación entre signos en la página según ordenamientos que ya no son los del verso. La materialidad del signo, su consideración ideogramática, quiebra un modo logocéntrico de consideración del lenguaje como mero vehículo para emitir significados.

El ataque al tótem poético del verso viene acompañado por otro que también sacude los fundamentos del pensamiento occidental, sobre todo cuando se refiere a la poesía considerada un ámbito de la expresión de una interioridad personal. A partir de la frase «desaparición elocutoria del yo» que Mallarmé inscribe en el prefacio a «Un Coup de Dés», los poetas concretos ensayan una poesía sin sujeto. Ya decía Ludwig Wittgenstein que «el espacio visual no tiene esencialmente dueño alguno y no contiene el menor rastro de un sujeto» (citado en Brand 34). Lo que los poetas ponen en juego en la página son los materiales (las palabras) que se relacionan entre sí y trazan relaciones de paronomasia, analogía, similitud y discordancia. La exclusión del verso y del sujeto lírico estuvo entonces en el centro del proyecto concretista a la vez que se lo intentaba sustituir por el signo como ideograma en el espacio de la página.

Augusto de Campos puso de relieve el carácter ideogramático del signo en toda su obra, pero adquirió un carácter visual peculiar en una serie compuesta entre 1975 y 1978 que denominó «Stelegramas». Es decir, escritura de las estrellas. Relaciones en la noche de diferentes brillos que dialogan entre sí formando constelaciones diversas.

2 Cabe destacar que la constelación Pound-Mallarmé que postula Derrida está propuesta en 1967, casi diez años después de la publicación del manifiesto. En un texto de homenaje a Haroldo de Campos, Derrida reconoce su deuda con el poeta brasileño: «este hombre sabe todo, ¿cuál es el secreto que detenta?» («Cada vez» 13).

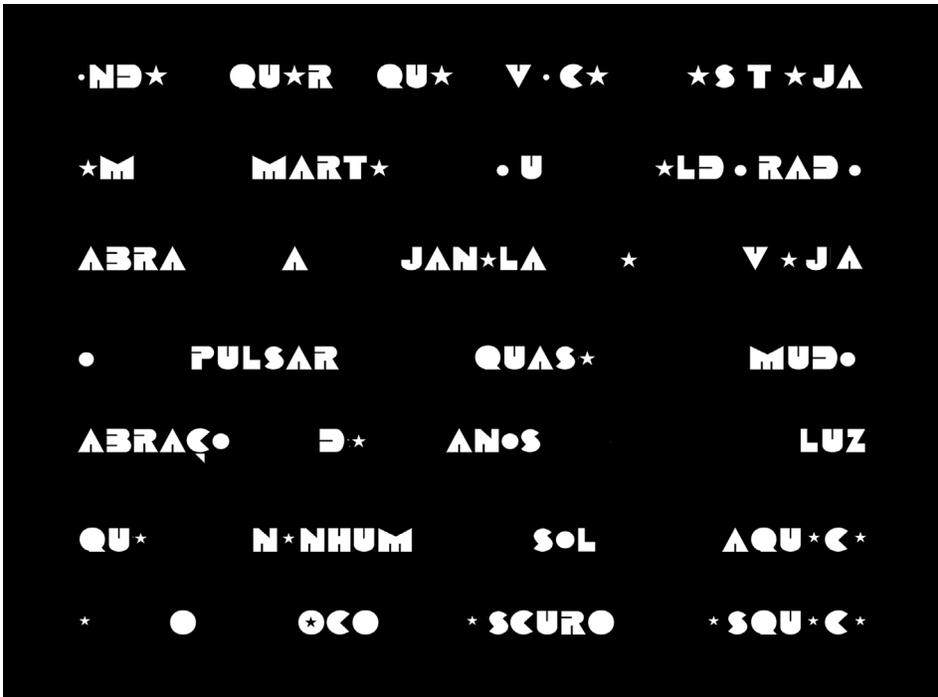


ILUSTRACIÓN 1.

«O Pulsar» (1975): «Donde quiera que tú estés / en Marte o Eldorado / abre la ventana y mira / el pulsar casi mudo / abrazo de años luz / que ningún sol calienta / y el eco-hueco [eco-oco] oscuro olvida».

En «O Pulsar» la vocal «e» es sustituida por una estrella y la «o» por un luna y, en el último verso, forman un nuevo signo: eco/oco (eco/hueco) [ilustración 1]. En este poema, como en casi todos los de la serie, se observan dos innovaciones dentro de su poesía: la página en negro sobre las que se disponen los signos en blanco a veces en disposición lineal y el retorno del sujeto. Sin embargo, como mostré en mi libro *La poesía concreta: las vanguardias en la encrucijada modernista*, no se trata de un retorno de lo mismo: tanto el verso viene contaminado por el ideograma (en el caso de «O Pulsar» las lunas y las estrellas en dimensiones que varían a medida que avanza el poema) como el sujeto lírico que ya no es algo pleno que se expresa sino un efecto espectral del lenguaje (Aguilar, *La poesía concreta* 330).³

Todas estas experimentaciones a partir de la consideración del signo ya no como vehículo de significados, sino en su materialidad, llevaron a Augusto de Campos no solo a una poesía visual (que mantiene hasta su producción actual), sino también

³ Para dar cuenta del retorno del sujeto en la poesía de Augusto de Campos propuse en mi libro de 2003 el concepto de «espectral». En 2008, Giorgio Agamben, en su libro *Che cos'è un dispositivo?* (Nottetempo, 2006), habla del «sujeto espectral», lo que abriría una lectura de la idea expuesta en este ensayo.

a otras dimensiones más originales. Verbal, musical y espacial (verbivocovisual), la poesía también fue adquiriendo en su poesía una dimensión no siempre advertida, que es la *táctil*. «Verbitactivocovisual», podríamos decir, inspirados en Joyce. En el cruce de lo táctil y lo visual, en este ensayo me propongo seguir este hilo que comienza con el retorno espectral del sujeto lírico en los «Stelegramas» y que deriva hacia una acentuación de lo táctil en algunas de sus últimas producciones.

Negro sobre blanco

En un ensayo de *Divagaciones* titulado «La acción restringida», Stéphane Mallarmé define la historia del hombre como «un proseguir negro sobre blanco» (228). La aparición de lo humano se erige en la escritura sobre un fondo blanco y este era, precisamente, el mundo en el que se movía Mallarmé. Un mundo tipográfico que, con los medios masivos –principalmente la prensa– tuvo un fulgurante recorrido que marcó todo el siglo XIX. De hecho, para componer «Un Coup de Dés», Mallarmé se inspiró –según Marshall McLuhan– en la distribución de los espacios tipográficos en los periódicos impresionado por el *lugar destacado* que ocupaba «la ficción o el cuento imaginativo en el diario» (Stearn et al. 184-185). Para el poeta francés, los periódicos anuncian una nueva era para la poesía: la de la competencia en la fundación del «moderno Poema popular». Mallarmé juzga al periódico y a su *arte de la yuxtaposición* revolucionario y democrático, en el sentido de que permite a cada lector ser un artista. La mirada ya no hace un recorrido según la linealidad discursiva propia de las lenguas occidentales, sino que, como en los poemas, hace recorridos en redes, con asociaciones no lineales y paratácticas.

La presencia tipográfica de la prensa no ha cesado, pero ya desde fines del siglo XIX convive con otros sistemas de reproducción que se rigen según otra lógica: el cine, y después, ya en el siglo XX, la televisión y los medios digitales. Desde este punto de vista, la definición antropológica de Mallarmé es también un canto del cisne: el año en el que se publica «La acción restringida» –1895– es el mismo del nacimiento del cine. Es en febrero de ese año que Mallarmé publica en *La Revue Blanche*, con el título «Variations sur un sujet», el texto que dos años después publicará en *Divagaciones*.⁴ En marzo, los Lumière hacen la primera exhibición pública de su nuevo invento y proyectan *La salida de los obreros de la fábrica*. El humano como *tipeo* (tinta sobre papel) convive desde entonces con el humano como *huella* (luz sobre película). El *homo typographicus*, como lo llama McLuhan, que dominaba la cultura escrita, ya no «prosigue», sino que entra en crisis con el mundo visual, no lineal y con una circulación diferente a la de la escritura de los medios masivos. El modelo se invierte y el hombre prosigue, pero

4 Agradezco a Sandra Stroparo, de la Universidad Federal de Paraná y gran especialista en Mallarmé, los datos que me dio sobre las fechas de las publicaciones del poeta francés.

ahora *blanco sobre negro*: no es la marca de la letra sobre el papel, sino de la imagen en la *camera obscura*, las sombras que proyecta la luz en la oscuridad de la sala.⁵

Justamente en su ensayo, Mallarmé advierte sobre la imposibilidad de duración de una escritura en un campo oscuro, algo que –de alguna manera– se convierte en posible con el cinematógrafo (no solo la escritura está en su nombre –el *grafos*–, sino que algunos directores, como Robert Bresson, han definido su *métier* como escritura). Aunque obviamente Mallarmé se refiere al carácter de fulgores instantáneos, precarios y discontinuos de la iluminación poética, los tentáculos metafóricos no dejan de ser instigantes: «Te diste cuenta, no se escribe, luminosamente, en un campo oscuro, el alfabeto de los astros, solo, se indica así, esbozado o interrumpido; el hombre prosigue negro sobre blanco» (228).

Como explica Jacques Rancière en su libro *Mallarmé. La política de la sirena*, el problema de la página en blanco no es psicológico (no se trata de un «principiante») ni pasivo («la alegoría de una obligación»), sino que «corresponde al movimiento y a la textura misma del poema. La superficie de escritura es el lugar de un tener-lugar» (59). Lo que tiene lugar ahí, en la página, configura una cuestión si se quiere antropológica, es decir, sea completada en un sentido o en otro, con una escritura lineal o una constelación de signos, lo que se juega es la historia misma de lo humano, que puede articular la materia como una persecución lineal de una verdad o como constelaciones en «subdivisiones prismáticas de la Idea», según lo propuesto en «Un Coup de Dés». La crisis del verso exige nuevos órdenes poético-sensoriales y la página es el lugar de su realización, donde esa promesa del poema tiene lugar, para decirlo con palabras de Rancière.

Con todas las afinidades que Augusto de Campos tiene con Stéphane Mallarmé, su poesía evidencia el pasaje de una forma de escritura tecnológica a otra y no sería exagerado decir que Augusto de Campos es un poeta de la *camera obscura*. Las letras no se imprimen sobre el papel, sino que parecen surgir de un fondo oscuro que puede ser tanto la noche («O Pulsar»), la memoria («Memos») o la habladoría («Tudo está dito»).⁶ Probablemente inspirado en los experimentos del arte concreto de los años cincuenta, su poesía subvierte o suspende la ley gestáltica de relación figura-fondo. La página, que en casi todos los poetas es un solo un soporte contingente, en Augusto de Campos es la unidad de composición, el campo de batalla en el que los signos afloran y se disuelven: el fondo que es también figura. No era un producto de sus delirios alucinógenos cuando Hélio Oiticica afirmaba, a propósito de «Dias» de *Poetamenos*:

eu acho que o branco... bom uma coisa louca que eu descobrí quando tem aquele negócio: «a» e depois «mor» é «amor», mas é «morte», mas aí você nunca... a gente

5 Obviamente el procedimiento utilizado por la *camera obscura* tiene una historia milenaria y no es un invento de la modernidad. Sin embargo, nos interesa acá el impacto que pudo haber tenido la invención del cinematógrafo en Mallarmé y lo que Christophe Wall-Romana denomina, en su ensayo «Mallarmé's Cinepoetics: The Poem Uncoiled by the Cinématographe, 1893–98», «a fully cinematic theory of poetic composition» (136).

6 Realicé una versión el poema «O Pulsar» a partir de la musicalización de Caetano Veloso que puede verse en la plataforma YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Hlgkz-g-ukc>.

La página es un elemento dinámico, no un fondo cualquiera sobre el que se lee la letra, sino una materia con límites propios (el rectángulo, pero también puede ser un círculo como en «Código» o un cubo como en «Tudo está dito»), que adquiere diferentes colores (los *Expoemas* con Omar Guedes) y que hasta se pliega como en los troquelados de *Poemobiles*. Un «bloco-espazo-filmico» que adquiere movimiento (cinematismo) con los soportes digitales y que expulsa a Augusto de Campos de la escritura poética (negro sobre blanco) para devolverlo como un prófugo extranjero que trae de su exilio un nuevo tesoro: el de una literal experiencia de iluminación.

Palabras, brillos

No basta con decir que hay un pasaje de la traslación tipográfica a la captura de la *camera obscura*. No es suficiente mostrar que esa dinámica de la página (lo que antes era fondo neutro) domina la poética de Augusto de Campos. Tampoco es tranquilizador afirmar que hay una lógica ex-poética o no-poética que se expresa y mantiene por lo menos desde la composición de *Poetamenos* en 1953. Porque con estas definiciones –útiles, pero un poco técnicas– apenas rozamos la intensidad de la experiencia de su poesía. Por eso la pregunta que intentaré responder podría formularse así: ¿qué trae a la obra de Augusto de Campos la *camera obscura*?

En primer lugar, el fulgor de un brillo. Lo que capta la *camera obscura* son los reflejos de la luz que se proyectan sobre un papel en un tiempo determinado de exposición. En poesía, esa luz, ese brillo, se manifiesta como *instante*. En otro ensayo sobre la poesía de Augusto de Campos, señalé la importancia de la figura de la espiral en su poesía y la experiencia de angustia y de pérdida del sujeto que implica (Aguilar, «Augusto de Campos» 39). Una *intraducción*, entre otros poemas, servía de ejemplo. «A Rosa Doente», versión de uno de los poemas de inocencia de William Blake, se perdía en su centro como una rosa y encontraba su destrucción inmanente: la del ciclo vital. El mecanismo de la *camera obscura* también puede observarse en otra versión de Blake, en este caso «O tygre» que, como «A Rosa Doente», está incluido en *Viva vaia*:

tygre! tygre! brilho, brasa
que à furna noturna abrasa [ilustración 3]

En la *intraducción*, una imagen de un tigre hecho con escritura tomada de una inscripción mural derviche del siglo XIX se imprime blanco sobre negro como si fuera la huella del «brillo» del mismo animal. «Briluz» como se lee en la traducción del «Jabberwocky» de Lewis Carroll o el «brIlha», «bRilha», «Brilha», «briLha» del poema de e. e. cummings incluida ya en *10 poemas* (24). La palabra se vuelve materialmente blanca, luminosa y su forma es como si fuese el resultado final de un trayecto, de una proyección de un fondo que cada poema define (en el caso de «O Tygre», «a furna noturna»).



tygre! tygre! brilho, brasa
que 'a forna noturna abrasa.
que olho ou mão armaria
tua feroz symmetrya?

ILUSTRACIÓN 3.

«O tygre (Blake)» (1977).



ILUSTRACIÓN 4.

«Memos» (1976): «cómo parar este instante luz que la memoria añora mas no sabe retener / amargo este momento por más que la memoria muere mas no consigue amar / y pasas sí pasa así pasa memoria asesina del momento que pasa».

El poema que evidencia esta lógica de la *camera obscura* con más nitidez es «Memos», de 1976 [ilustración 4]. La cámara se alía acá con la memoria que funciona, tal como lo mostró Sigmund Freud, como un *pizarra mágica*. Según Freud, la memoria retiene a la vez que borra las huellas mnémicas como la pizarra mágica (un artefacto que consta de una tablilla encerada, un celuloide y un punzón: la primera conserva lo que se escribe en la segunda, cuya escritura se borra) (243-244). En «Memos», lo que se intenta retener es el «instante luz», registrado por la memoria y a la vez borrado por ella. Pero si en términos humano-biológicos el proceso es de pura pérdida («memoria asesina»), en términos poéticos el instante aparece fijado por la *camera obscura* del poema.

Ahí están las letras blancas en diferentes tipografías que surgen de una vez y para siempre del fondo oscuro de la memoria. Si la memoria está asociada a la muerte («moria», «assasina»), el poema mismo, su juego de tipografías y correspondencias, es la respuesta a la pregunta del poeta: «cómo parar». Se para o se detiene con la *camera obscura* del poema.

El uso de la fotografía en Augusto de Campos se remonta a los *Popcretos* de 1964 (en «Olho por olho» y «Psiu!») y a los *Profilogramas* que comienza a publicar en 1966 («homçage to webern», «Sousândrade 1874-1974», «Janelas para Pagu»). No es difícil calibrar la violencia que implica esta irrupción de la fotografía en la obra de un poeta. El pasaje de la palabra a la imagen suspende aun lo que en el concretismo se había presentado como su elemento más vanguardista: la búsqueda de estructuras alternativas al verso. Pero si con la fotografía se abandonaba esa postura polémica (disolviendo el antagonismo), otro de los postulados es extremado al punto de cumplirse íntegramente: lo que Mallarmé denominó «la desaparición elocutoria del yo». En los *Profilogramas* ni siquiera el poeta trabaja con fotografías propias, así que sus composiciones carecen de un punto de vista deliberado y en todo caso su expresión se encuentra en el montaje. Semejante ascetismo (un poeta que prescinde de las palabras), marca el inicio de un nuevo recorrido que, justamente, tendrá entre uno de sus objetivos deconstruir poéticamente el postulado mallarmeano: en 1975, los «Stelegramas» recuperan la escritura y establecen el campo de acción (la página en blanco o en negro) en el que no solo quedarán los indicios o rastros de una experiencia, sino también las lentas y trabajosas marcas que comienzan a dejar los sujetos, sea en primera («Miragem») o en segunda persona («O Pulsar», «O quasar»). En esa *camera obscura*, que es un hueco que registra el efímero brillo de las experiencias, resuena el eco de unos sujetos espectrales que tan pronto aparecen como se esfuman.

El brillo o el instante luz nos remiten a la lógica de la mirada que guía la producción de Augusto de Campos: el amor por la transparencia de la mirada desemboca en la opacidad de la ilegibilidad de la imagen. El sujeto se inscribe, espectral, como un efecto de ese encuentro.

El poema de los «Stelegramas» que tematiza más detalladamente esta visualidad del signo es «Miragem» (1975) [ilustración 5], título que hace referencia a un fenómeno de ilusión óptica («miragem» es «espejismo», en portugués). Además de la tipografía (que sugiere cierto mareo o hipnotismo además del *op-art*), el poeta vuelve a decir «eu», algo que no hacía desde *Poetamenos*. La «inserción» del sujeto en la mirada genera el espejismo y una suerte de reflejos que confunden las dimensiones (distante / perto), las nociones de verdad («incerto») y las de estabilidad de las identidades («miragem que em mim mira»). El poema finaliza con los siguientes versos: «eu tento tanto tantalo / sonhar mas des perto» (el espacio visual intercalado en la última palabra admite dos lecturas: «despierto» y «des/cerca»). De un modo peculiar, «Miragem» (como «O Pulsar», «Memos» y «Po a poe»), entra en el mundo nocturno. La negrura de la página es como el *hueco* en el cual la escritura blanca trama sus *ecos*.

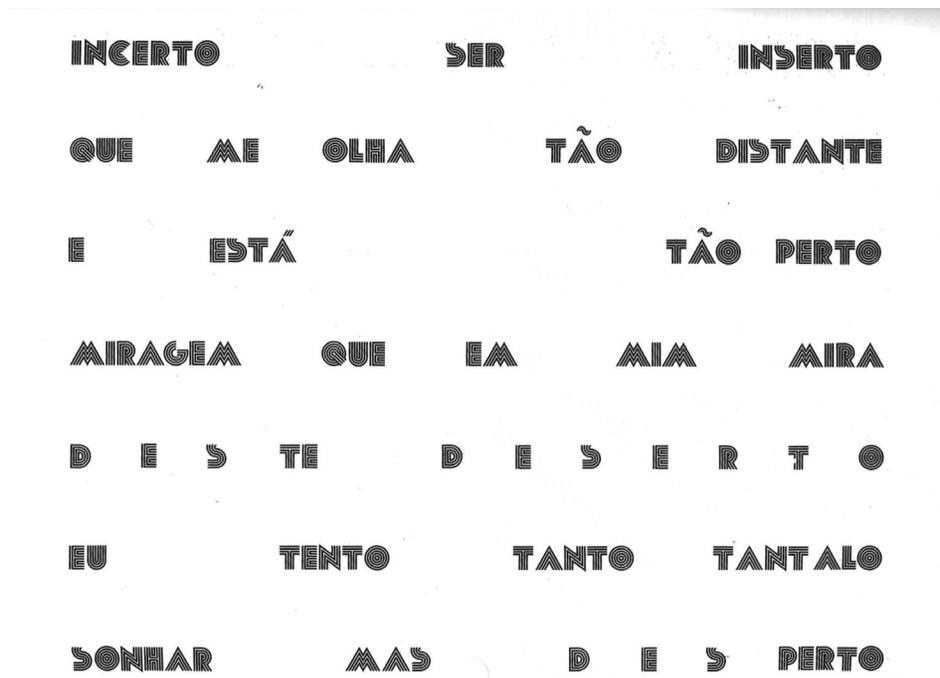


ILUSTRACIÓN 5.

«Miragem» (1975): «Incierto ser insertado / que me mira tan distante / y está tan cerca / espejismo que en mí mira / de este desierto / yo tiento tanto tántalo / soñar pero despierto [la última palabra puede leerse también como “des – cerca”]».

En «Miragem», se juega con el engaño que se infiltra en la mirada distanciada y en la amenaza de disolución o naufragio que reposa en la ambición por metamorfosearse en el espacio de la página, como si la aspiración de Paul Valéry⁸ solo fuera posible con la eliminación de la corporalidad y como si estos poemas intentaran, en cambio, realizar lo imposible como Tántalo: elevar la materialidad del cuerpo y del ojo «a la potencia del cielo estrellado». En «O Pulsar» el eco-hueco «oscuro olvida», en «Memos» no se puede retener el instante que pasa, en «Po a poe» los «pobres» poetas «ahogan a la luna en el agua». Son poemas del fracaso, pero en ellos la experiencia del poetizar suspende o establece un desvío en ese mismo fracaso. Si la mirada distanciada engaña y la identificación oprime, ¿qué nuevas estrellas, entonces, nos puede entregar el poema? ¿No es paradójicamente el poema, como quería Mallarmé, testimonio de un naufragio y, a la vez, resto luminoso en lenguaje de una experiencia? ¿No es ese fracaso el lugar del poeta en la sociedad contemporánea, fracaso que nos entrega los brillos del instante de lo que podría haber sido y que de alguna manera es, por la existencia de lo que quedó: el poema?

8 Paul Valéry habla, a propósito del poema de Mallarmé, de «elevar la página a la potencia del cielo estrellado» (146).



ILUSTRACIÓN 6.

«Anticéu» (1984): «Ciego del falso brillo / de las estrellas que esconden / absurdos mundos mudos / me zambullo en el anticéu / blancas en lo blanco brillan / ex estrellas en braille / palabras sin palabras / en la piel del papel». Las versiones de *Expoemas* y de *Despoesia* vienen con el uso del sistema táctil de la escritura braille.

En la relación entre mirada y palabra, la obra más impactante es «Anticéu» (1984) [ilustración 6], incluida originariamente en la carpeta-libro *Expoemas (1980-1985)*, integrada por serigrafías hechas en colaboración con Omar Guedes y, posteriormente, en el libro *Despoesia*. Las dos versiones incluyen la escritura del poema en código braille, el alfabeto creado especialmente para personas ciegas y, si bien no se registran cambios entre ambas, los diferentes formatos suponen diferentes efectos de lectura. En el caso de *Expoemas* se trata de una serigrafía de 40 × 36 cm. que debe colocarse verticalmente como un cuadro, poniendo así en cuestión el estatuto de espectador al incitarlo a violar el mandato de «no tocarás», propio de las artes visuales. En la versión de *Despoemas*, la página de un libro lleva al público lector a establecer una relación táctil poco habitual. El poema está compuesto con la tipografía futura, pero, a diferencia de su uso en los cincuenta, en un *degradé* de colores que van del azul al celeste hasta llegar al blanco, por lo que las letras se confunden con la página y solo son visibles si se observan al sesgo. Una vez más, se engaña el ojo y se juega con las limitaciones de la percepción. «Anticéu» puede leerse, en varios sentidos, como una *ReVisión* del mito de Ícaro: en el mito, Ícaro cae por acercarse demasiado al sol; en el poema, la caída o enceguecimiento se produce por el «brillo de las estrellas». Mientras como consecuencia de su

accidente Ícaro cae en el agua, en la nueva versión el poeta se «zambulle en el anticielo». Finalmente, si la caída de Ícaro en el agua es literal, en el poema la «zambullida» es en la página en blanco, último reducto de la verdad del poeta. Como en «Miragem» (en el que se menciona a Tántalo), este poema –leído desde una perspectiva icárica– pone en escena una transgresión: si en el poema de «Stelegramas» lo que se transgrede es la división entre vigilia y sueño, en «Anticéu» es la relación entre lenguaje y experiencia. Se trata de una experiencia que supera el engaño de lo visual y que tiene como prueba otro tipo de sensorialidad. El tacto, entonces, aparece en escena, pero no solamente para traducir (es obvio que las personas ciegas no son las lectoras implícitas del poema), sino sobre todo para palpar la página o, como dice el poema, «la piel del papel». Lo característico de «Anticéu» es que podemos seguir las huellas de su proceso por medio del tacto: el cuerpo y el papel son lo mismo y exigen ser acariciados. El «anticielo» de la página nos entrega una experiencia en el que la palabra aparece y desaparece, está y no está, se presenta al sesgo y como en un sueño. Solo el tacto nos ofrece una certeza que, aunque extraña (¿quién podría manejar ambos registros?), es certeza al fin. La *camera obscura* encuentra su propio límite (el efecto de luz) y se abre a una nueva lógica táctil que, tematizada en «Anticéu», se continúa en los poemas manipulables de *Poemóviles* o en los poemas interactivos «caoscage», «Criptocardiograma» y «Portas do ouver», en los que el «usuario» debe recurrir al *mouse* y hacer interactuar ojo y mano.⁹ Al usar el código braille, el poema se vuelve *háptico*, que es cuando lo táctil ya se libera de su dependencia del ojo (Smith XXVI): la ceguera es la nueva definición del humano en la *camera obscura*, perdido en el mundo y hallando refugio en la poesía.

La situación del sujeto («me zambullo») recuerda a los poemas en espiral como «Sos», pero también a «Canção noturna da baléia» y «Po a poe», los otros dos poemas de Augusto que transcurren en un ámbito acuático. Allí también el sujeto se diluía en la negrura de lo negro o en la blancura del blanco, extremando la definición de Mallarmé: «el hombre prosigue negro sobre blanco». Si en el concretismo ortodoxo hubo una «desaparición elocutoria del yo» según el postulado del poeta francés, en la obra posterior de Augusto de Campos asistimos a una *reaparición espectral del yo*: apenas se muestra sobre la superficie de la página, vuelve a hundirse en ella. El yo no puede verse viéndose, nunca puede adquirir esa transparencia absoluta: la opacidad se impone en su camino por la aparición del *trompe-l'œil* o, como en «Anticéu», porque lo que está escondido es, además, absurdo. Pero la salida no está afuera del poema, sino en el poema mismo ya que en el acto de tocar, el contacto visual se anula y se pasa a un nuevo tipo de relación: una relación de «zambullida», para decirlo con una de las palabras del poema.

Del «falso brillo» a «blancas en lo blanco brillan», las palabras en Augusto de Campos dejan una marca. Cada una tiene peso, materialidad, forma, resonancia, luz.

9 También habría una relación sonora que, obviamente, dialoga a la vez que excede la presencia de la *camera obscura* que vemos en este trabajo.

A la vez cada una es hueca y el sentido fulgurante que asumen no de ellas mismas, sino de la combinación en la que entran una vez que quedan impresas en el papel. El humano prosigue, pero ahora *blanco sobre negro*.

Fin

La poesía siempre tuvo una consideración *material* del signo, sea en el plano de la sonoridad como en su consideración del texto en red, recorrido por relaciones espaciales como la rima, el verso u otros procedimientos retóricos. El movimiento de poesía concreta no hizo más que reponer o resaltar esta materialidad en un método de composición que no era el del verso, sino del ideograma. De este modo, extremaron –contra un lenguaje subordinado a la comunicación y al significado como fin último– la potencia antilogocéntrica del poema. Fue esa perspectiva ideogramática la que llevó a Augusto de Campos a repensar la escritura en el espacio de la página y en proponer una inversión (la *camera obscura*) que considera al sujeto no como fuente de sentido, sino como efecto espectral de la oscuridad. Es en esa oscuridad, que puede ser la de la noche, del olvido o del engaño, que también el signo poético deviene –por fuerza de su materia– algo táctil, proponiendo una dimensión háptica que nos lleva a nuevas experiencias.

Referencias

- Aguilar, Gonzalo. *La poesía concreta: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Beatriz Viterbo, 2003.
- . «Augusto de Campos: la traducción del nombre». *Cuadernos del Sur*, n° 34, 2005.
- . *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980*. Trad. Gênese Andrade. Anfiteatro-Rocco, 2016,
- Brand, Gerd. *Los textos fundamentales de Ludwig Wittgenstein*. Alianza, 1981.
- Campos, Augusto de. *Lenguavviaje (Antología)*. Ediciones Biblioteca Nacional, 2017 (hay reediciones: Bogotá, Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes, 2019 y Madrid, Libros de la Resistencia, 2020).
- Campos, Augusto de, Décio Pignatari y Haroldo de Campos. *Teoria da poesia concreta*. Duas Cidades, 1975.
- cummings, e. e. *10 poemas*. Trad. Augusto de Campos. Ministerio de Educación y Cultura, 1960.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Siglo XXI, 1971.
- . «Cada vez, quer dizer, e no entanto, Haroldo». *Homenagem a Haroldo de Campos*. PUC-SP, 1996.
- Freud, Sigmund. «La pizarra mágica». *Obras completas*, tomo XIX. Amorrortu, 1992.

- Kenner, Hugh. *The Poetry of Ezra Pound*. New Directions, 1952.
- Mallarmé, Stéphane. *Divagaciones*. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.
- Rancière, Jacques. *Mallarmé. La política de la sirena*. LOM, 2015.
- Smith, Daniel. «Introduction» a Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. University of Minnesota, 2003.
- Stearn, Gerald Emanuel y otros. *McLuhan: caliente & frío*. Sudamericana, 1973, pp. 184-185.
- Valéry, Paul. «Le Coup de Dés». *Variedad I*. Losada, 1956.
- Wall-Romana, Christophe. «Mallarmé's Cinpoetics: The Poem Uncoiled by the Cinématographe, 1893–98». *PMLA (Publications of The Modern Language Association of America)*, 2005.

Material audiovisual

- «O Pulsar de Augusto de Campos con música de Caetano Veloso» en plataforma YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Hlgkz-g-ukc>