

**LAS VOCES SE ESCRIBEN EN COLORES: CONTRAPUNTOS Y CONTRASTES EN
ALGUNOS POEMAS DE LA SERIE *POETAMENOS* DE AUGUSTO DE CAMPOS****Voices written in colors: counterpoints and contrasts in Augusto de Campos
poems¹.****Autor:** Macarena Mallea²**Filiación:** Universidad Alberto Hurtado**Email:** macarena.mallea.toledo@gmail.com**RESUMEN**

El presente artículo propone revisar algunos poemas de la serie *Poetamenos* de Augusto de Campos en relación con sus versiones orales y en contraste con la teoría expuesta en “plano-piloto da poesia concreta” escrita y difundida por el grupo Noigandres. De este modo, se leen los poemas tempranos de Augusto de Campos desde la teoría que el mismo grupo creó, para dar cuenta de la noción joyceana de lo *verbivocovisual* –carga semántica, sonido y visualidad– como un lugar de creación que pone en crisis la institución arte.

Asimismo, se discuten las relaciones entre oralidad y escritura impresas en la página a partir de las oralizaciones de algunos poemas de la serie, dialogando con la idea de *Klangfarbenmelodie* [melodía de timbres] propuesta por el compositor austríaco Anton Webern. En efecto, la aspiración de Augusto de Campos por alcanzar aquella melodía de timbres se materializa en la impresión de las voces del poema en diversos colores que buscan coincidir en un tono común. *Poetamenos* es un epitalamio en el que las voces femenina y masculina se escriben en colores en clave de contrapunto y síncopa; de modo que el registro análogo de las voces sugiere la visualidad y el sonido como bases de la composición poética.

Palabras clave: poesía brasileña; poesía concreta; sonoridad; visualidad; estética.**ABSTRACT**

The present article aims to review some poems from the *Poetamenos* series of Augusto de Campos in relation to their oral versions and in contrast to the theory advanced in “plano-piloto da poesia concreta” written and released by the group Noigandres. Therefore early poems of Augusto de Campos are read from the theory that the same group created to account for the *verbivocovisual* notion by James Joyce -semantic, sound and visual-building as a place that puts a strain on the art institution.

It also discusses the relation between orality and writing printed on page from the oral performances of some poems in the series, in dialogue with the idea *Klangfarbenmelodie* [sound-color-melody] proposed by the Austrian composer Anton Webern. Indeed, the Augusto de Campos pretension of *Klangfarbenmelodie* reach that materialization by printing in the poem voices seeking match different colors on a common tone. *Poetamenos* is an epithalamium in which male and female voices are written in key colors in counterpoint and syncopation, so that analog recording voices suggest the visual and sound as poetic composition bases.

Keywords: Brazilian poetry; concrete poetry; sonority; visuality; aesthetics.

Juntos, desentonados, buscando ese tono común, el amor es ese tono
William Carlos Williams³

I

En 1958 el grupo Noigandres, conformado por Décio Pignatari y los hermanos Augusto y Haroldo de Campos, publica su manifiesto “plano-piloto para la poesía concreta”, seguramente el texto programático más conocido que traza la conformación de un canon propio, o un *paideuma*, en palabras de Ezra Pound. Este escrito fue difundido originalmente en la revista *Noigandres* en São Paulo y compilado posteriormente en 1965 en lo que ellos llamaron la Teoría da poesia concreta, compendio de textos críticos y manifiestos escritos durante la década de los 50. A partir de esto, el “plano-piloto” se escribe en clave de manifiesto en tanto que da a conocer las ideas principales para la creación de una nueva poesía en Brasil desde un lugar colectivo⁴.

De esta manera, el grupo Noigandres propone que el “espacio gráfico aparece como agente estructural” (De Campos et al 215), de modo que la página es considerada como una unidad compositiva en la que los versos se disponen bajo la forma de una partitura. Este principio intenta poner en crisis la estructura convencional del poema, al mismo tiempo en que se plantea una especie de dialéctica entre las categorías de espacio y tiempo, que dan forma a la dimensión *verbivocovisual* del poema (esto, en términos de James Joyce, apunta a los contenidos semánticos, sonoros y visuales). En efecto, los postulados del concretismo dan cuenta de la tensión de palabras-cosas en un espacio-tiempo que se explica en la coincidencia y simultaneidad de la comunicación verbal y no verbal.

Una década después de la primera edición de la *Teoría*, Augusto de Campos escribe la introducción a la segunda versión del mismo libro, la cual incluye textos que el poeta considera indispensables para la comprensión de los caminos asumidos una vez terminado el concretismo: “Nova Linguagem: Nova Poesia” (1964), de Décio Pignatari y Luis Ângelo Pinto y la quinta y última entrega de la revista *Invenção* (1967). En esta introducción, el poeta se sitúa como participante de un movimiento poético que tomó forma y se difundió durante las décadas anteriores, al mismo tiempo que asocia el trayecto del colectivo con el movimiento de un bumerang, alegando que la poesía concreta sigue vigente, pues vuelve una y otra vez. Desde este lugar, pareciera que Augusto justifica su poesía –que en ocasiones sigue y calca los postulados concretistas, pero en otras se desvía y se aleja de

ellos— dando cuenta de que la teoría de la poesía concreta significa en tanto que crea un espacio para la escritura que sirve de punto de partida. La teoría sería, en este caso, también un prisma de la creación poética, en el sentido de que la misma fase ortodoxa del concretismo es la que permite los disensos y diferencias entre quienes conformaron el grupo Noigandres.

En su *Teoría de la vanguardia*, Peter Bürger considera que una de las categorías más importantes de las vanguardias es lo nuevo, en la que “no se trata de una transformación continua, sino de la ruptura con una tradición” (87), de modo que importa lo radical de la ruptura con todo lo que se considera válido hasta un momento determinado, apuntando con esto, a la negación de toda la tradición arte (87). Sin embargo, como mencioné más arriba, el interés de los poetas concretos por la tradición, los pone en un lugar distinto a la vanguardia entendida desde Bürger. Dado que la innovación exige el conocimiento de las ideas precedentes tanto en el campo poético como socio-cultural, la absorción y apropiación de las ideas de e.e. cummings, James Joyce, Stéphane Mallarmé y Ezra Pound es un proceso que se da al estilo antropofágico en la línea de Oswald de Andrade: esto entendido como devorar la cultura imperante para luego proponer un nuevo espacio y forma de creación. De este modo, podríamos asumir la postura de Gonzalo Aguilar, quien propone que en Latinoamérica la pulsión negadora de la tradición es menos fuerte que en Europa en relación al futurismo, para luego comprender las ideas respecto a la novedad formal que persiguen los concretos.

Décio Pignatari valora la importancia de Mário de Andrade respecto a la relación del poeta con la cultura y la tradición, específicamente en el siguiente pasaje: “me gusta leer la tradición como una partitura transtemporal, haciendo, a cada momento, ‘armonizaciones’ sincrónico–diacrónicas, traduciendo, por decirlo así, el pasado de la cultura en presente de creación” (Bessa 58). De manera que el interés en el pasado –el precedente modernista y el pasado remoto– está en constante tensión con la definición de vanguardia de Bürger; esto no niega que a los concretos no les interesara lo nuevo, sino que no conciben esta categoría como una negación absoluta del pasado y la tradición.

Entonces, el presente artículo tiene como objetivo revisar algunos poemas de la serie *Poetamenos* (1953) de Augusto de Campos en estrecha relación con sus versiones sonoras y en contraste con la teoría expuesta en “plano-piloto da poesia concreta” escrita y difundida por el grupo *Noigandres*. De este modo, me interesa leer los poemas tempranos (o pre-concretos) de Augusto de Campos desde la teoría que el mismo grupo creó, para dar cuenta de la noción joyceana de lo verbivocovisual –carga semántica, sonido y visualidad– como un lugar de creación que pone en crisis las concepciones dogmáticas de la métrica y la composición poética en el Brasil de los años 50, al mismo tiempo que se convierte en un trazado de huellas de quienes conforman el canon concretista.

En efecto, me interesa leer los poemas desde el vínculo entre la teoría propuesta en los manifiestos y la praxis del poema, llevando al centro de la discusión la dimensión *verbivocovisual* como un planteamiento que apunta a la creación de una poesía innovadora que expone y explota tanto las posibilidades acústicas como visuales del poema. Asimismo, pretendo discutir las relaciones entre oralidad y escritura que se imprimen en la página a partir de las performances vocales de algunos poemas de la serie, dialogando con la idea de *Klangfarbenmelodie* [melodía de timbres] propuesta por el compositor austríaco Anton Webern. En efecto, veremos que la aspiración de Augusto de

Campos de alcanzar aquella melodía de timbres se materializa en la impresión de las voces del poema en diversos colores que buscan coincidir en un tono común.

II

Tal como Augusto de Campos expone en su “Teoría de la poesía concreta”:

Los poemas concretos se caracterizarían por una estructuración óptico-sonora irreversible y funcional y, por así decir, generadora de Idea, creando una identidad todo-dinámica, “verbivocovisual” —es un término de Joyce— de palabras dúctiles, moldeables, amalgamables. (55-56)⁵

La estructuración óptico-sonora es la que da origen a la idea del poema y permite el movimiento constante de las palabras que varían en distintos timbres, tanto de sonido como de color. Asimismo, la disposición del poema que pone en crisis el verso convencional manifiesta el carácter dinámico de *Poetamenos*; serie de seis poemas impresos cada uno en una página con dos a seis colores en tipografía *futura bold*. El movimiento vocal y visual de las palabras es intervenido constantemente, pues, como veremos, las voces se separan y atomizan con los colores de las palabras-cosas. Ya al comienzo de la serie, Augusto plantea su interés por los métodos de composición de Anton Webern, quien, tal como explica Antonio Bessa, “utilizaba las “formas espejo”, por medio de las cuales estructuraba una composición musical alrededor de motivos tan mínimos como tres notas” (60). Esta idea relativa a los timbres que Augusto de Campos traspone a los colores que se imprimen en la serie, por lo que la composición se lleva a cabo con un número reducido de colores: entre dos y seis por página.

por
 suposto:
 'scanto
 eu
 rochaedo
 meu
 rupestro
 cactus
 ab
 rupt
 ao mar: us
 somos
 um unis
 sono
 poetamenos

(Figura 1)

“Poetamenos” sirve de introducción a la serie de poemas del mismo nombre publicada en 1953. Impreso en azul y verde, el poema conjuga las concepciones de la poesía que dan origen a toda la secuencia, puesto que la atomización de las palabras es una de las claves tanto visuales como sonoras que toman lugar en la página como unidad compositiva de cada poema. Desde este momento inicial, el poema sugiere la importancia de e.e. cummings dentro del canon concretista, al mismo tiempo que estimula la idea de *klangfarbenmelodie* (melodía de timbres) tomada de Webern, la cual expone la técnica composicional “que consiste en asignarle una melodía no a un instrumento o voz, sino a una combinación de instrumentos con timbres distintos” (Pérez 151), noción que se traslada al ámbito visual, a los tonos de los colores, y, por tanto, alude a la noción del poema como una partitura para ser leída en voz alta, o bien, interpretada musicalmente.

Con esta técnica, reconocemos, por una parte, la construcción de Augusto en su propio poema como un “poeta menos” dentro del campo marginal de la poesía, que alude a la pregunta de Hölderlin “¿y para qué poetas en tiempos de miseria?” que sirve de epígrafe a su propio “O rei menos o reino”. Además, la clave visual en la que se conjugan ambos colores da cuenta de una especie de polifonía de las voces que juegan en el poema. Tal como propone Fernando Pérez, “la disposición espacial dramatiza la división y dispersión, el corte, la cesura, antes que la fusión” (157). Esta situación está mediada por la página en blanco, que aparece como soporte, pero también como un lugar de silencio en el que la articulación de voces contrarias (o que no logran encontrarse) se materializa en la impresión azul-verde en el poema.



(Figura 2)

La performance vocal del poema “eis os amantes” (1953) que se adjunta al texto *Noigandres* –que recopila materiales de la época junto a un CD– es grabada a dos voces (una femenina y otra masculina) que varían según el color indicado en la versión original del poema (azul y naranja, respectivamente). En términos visuales, la voz femenina emite el color azul (denominado como frío, pero también un color primario), al mismo tiempo que dialoga con la voz masculina escrita en un color cálido y secundario (naranja). En este sentido, pareciera que las voces se escriben en colores, sinestesia que podría trasladarnos a las “vocales” de Arthur Rimbaud, quien asoció las letras a los colores, al mismo tiempo que alude a la concepción de poesía concreta que el mismo Augusto de Campos explica bajo los supuestos de Webern: “una melodía continua dislocada de un instrumento a otro, cambiando constantemente su color” (s/p)⁶. Con esto, el poeta toma la palabra “color” de manera literal y a la que Webern consideraba como “timbre” (*klangfarbe*); es decir, Augusto considera el “color” en su connotación figurativa. Por una parte, el montaje de las palabras –su corte y atomización– posibilita la simultaneidad de los sentidos; y, por otra, se ejercita la aspiración por llegar a aquella “melodía de timbres” –palabra que tiene como centro el timbre tanto visual como sonoro– tanto en la escritura como en la lectura del poema.

Siguiendo las concepciones básicas de la teoría del color, es interesante que ambos colores (azul y naranja) sean opuestos complementarios, por lo cual la oposición entre las figuras femenina y masculina se vuelve evidente en términos gráficos y visuales en un primer momento; sin embargo, en la vocalización del poema, estas voces dialogan y se articulan.

Es en este momento cuando las voces demuestran que la dicotomía visual y estética forma parte de una dialéctica en la cual los extremos comparten un mismo espacio (el papel y el sonido), por lo que la página, al volverse sonora, pasa a ser una unidad espaciotemporal. A partir de esto, resuena el poema “La orquesta” de William Carlos Williams, que sirve de epígrafe a este artículo; los amantes buscan el tono común a pesar de “desentonar” en sus colores, de manera que la vinculación amorosa de las voces, implica el erotismo del poema en la técnica de su composición.

lygia finge
rs ser
digital
dedat illa(grypho)
lynx lynx assim
mãe felyna com ly
figlia me felix sim na nx
seja: quando so lange so
ly
gia la sera sorella
so only lonely tt-

(Figura 3)

En la versión oral de “lygia fingers” dirigida por Cid Campos para VIVA VAIA, es una voz masculina la que construye la figura de Lygia Azeredo –esposa de Augusto y madre de Cid- y, específicamente, sus dedos (fingers, en inglés). En “lygia finge/ rs ser/ digital”⁷, llama la atención el vínculo entre la materialidad de los dedos de la amada con su connotación identitaria y simbólica que se traza bajo la forma de huella. Además, la inclusión de palabras en otros idiomas (los mismos *fingers*, *so*, *only*, *lonely*, provenientes del inglés; y *sorella* del italiano, entre otros) alude a la idea de James Joyce en el *Finnegans wake*, donde las palabras debían escucharse en varios idiomas, al mismo tiempo que se propone la desintegración de la lengua portuguesa a su unidad fonética mínima y sonora para luego fusionarse –atomizarse– con otras lenguas y, así, componer un sonido universal.

Podemos entender la atomización y la cesura de las palabras mediante el segmento < li > de “felyna”, el cual es remplazado por < ly >, primera sílaba del nombre de la amada (Lygia), misma combinación que es resaltada en color rojo en “only” y “lonely”. Para Sergio Antonio Bessa, las agrupaciones de palabras o segmentos de estas según los colores se presentan en “racimos” (62) que, en este poema, simbolizan las huellas de Lygia y marcan su papel protagonista en el poema. Las pistas que la figura de la amada va dejando en la escritura

del poeta se mueven a lo largo de la serie *Poetamenos* al igual que la presencia de Laura en los poemas de Petrarca bajo la dispersión del nombre “Laureta”.

De la misma manera que con los racimos de colores que sugieren la idea de huella, “pareciera que la voz de Lygia se plasma en forma de eco: un sonido que fue emitido tiempo atrás [...] Ella es, por lo tanto, Eco, o más bien Siringa” (Bessa)⁸. Tal como desarrolla Francis Bacon en *Novum organum*, la ninfa Eco es una cosa sin sustancia, sólo una voz⁹. El carácter fantasmagórico de la voz y la mención a los dedos de Lygia en el poema nos lleva a la concepción deconstructiva de Jacques Derrida, quien trata la oposición entre presencia y ausencia precisamente con la forma de huella. Para el teórico francés la *différance* es un “devenir tiempo” del espacio (*La escritura y la diferencia*) en el que la huella –y de alguna medida, el eco– marca la presencia de una ausencia, puesto que ambas son formas de representar algo que ya no está.

Finalmente, en el poema se ilustra fuertemente la idea de Lygia como tipógrafa, aludiendo a que su máquina de escribir es un lugar de combinaciones de grafemas que no corresponden necesariamente al portugués. Tal es el caso de la combinación en “grypho” que corresponde a la grafía griega, y, al mismo tiempo, norteamericana, con la realización de /f/, sonido con que es grabada la versión. La figura de la máquina de escribir universal resumiría, en este caso, el proyecto teórico del concretismo en cuanto a la conformación de un canon propio que les permite comprender y absorber la cultura universal desde la etimología griega hasta nuestros días. Asimismo, esta figura nos transporta a la idea, primero, de lo digital –que es capaz de generar objetos en serie–, y, en segundo lugar, a la cultura universal de la que se nutre el proyecto concretista, de manera que el “rechazo a la tradición” característico de las vanguardias históricas, pierde sentido en este proyecto.

III

Entonces, la aspiración de Augusto de Campos por alcanzar aquella melodía de timbres se materializa en la impresión de las voces del poema en diversos colores que buscan coincidir en un tono común. *Poetamenos* es, en este sentido, un epitalamio en el que las voces femenina y masculina se escriben en colores en clave de contrapunto y síncopa; el encuentro y desencuentro de la pareja está mediado por el registro análogo de las voces y de la escritura que opera como metonimia del contexto modernizado de São Paulo. Contrario a lo que normalmente se piensa respecto a la voz como secundaria y posterior a la escritura, en los poemas revisados parece ser que la traza escrita en realidad precede a la ejecución vocal, puesto que las voces no leen los colores indicados en el poema, más bien son las mismas voces las que trazan los colores.

Tanto en “eis os amantes” como en “lygia fingers” la voz femenina se ilustra en los “racimos” –que denominó Bessa– de colores primarios, es decir, que no se pueden crear a partir de otros colores; mientras en el primer poema la voz de Lygia se escribe en azul, en el segundo las huellas de la amada se materializan en los racimos rojos, lo que nos lleva a la concepción de Eco revisada por Bessa, referente a la voz; y a la idea de huella en términos de Derrida, en el caso de la escritura. En este sentido, la organización visual del poema deviene la ruptura de la armonía musical, oral de este: la página es el lugar en el cual se materializa la composición de Eco y las huellas de la amada bajo la forma de la palabra escrita.

De este modo, “las diversas partes de una palabra, impresas en tonos diversos, adquieren texturas independientes, se descomponen en sus componentes gráficos, fonéticos o etimológicos” (Pérez 156-157). Los poemas elegíacos de *Poetamenos* conforman el discurso nupcial del poeta, un mensaje, no obstante, fragmentario que pareciera venir de ultratumba. Siguiendo las palabras de Bessa, “(...) las palabras, sílabas y fonemas se reflejan unas a otras, creando el efecto de una cámara de ecos. En esta serie de disonancias resuenan otras obras literarias, agregándole nuevos matices a la ensoñación erótica del poeta” (62).

En este sentido, la relación de Augusto de Campos con el canon del concretismo, en muchas ocasiones, se convierte en un trazado de huellas de la cultura literaria universal. No obstante, la partitura transtemporal a la que se refirió Mário de Andrade décadas antes y que Décio Pignatari retoma en “De la poesía concreta a *Galáxias* y *Finismundo*” consiste también en la creación de un espacio para tratar temas propios –que, en el caso de Augusto de Campos, aluden a la figura de su futura esposa con el movimiento erótico de las voces de *Poetamenos*. En los poemas de la serie revisados en este artículo, efectivamente la escritura sintético–ideográfica fragmenta y hace estallar los discursos analítico–discursivos (Aguilar 311), pero también podemos reconocer las licencias que Augusto se adjudica para la creación de su poesía. Si bien el poeta toma los preceptos claves del manifiesto concretista, el contenido de los poemas está cargado de erotismo, en el que los ecos y huellas de la amada resuenan de principio a fin.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- Bessa, Sergio Antonio. “La ‘imagen de la voz’ en *Poetamenos* de Augusto de Campos”. *Revista Vértebra*. 57 – 65. Web. 7 de septiembre de 2012. <<http://revistavertebr.files.wordpress.com/2009/10/081.pdf>>.
- De Campos, Augusto, Haroldo y Décio Pignatari. *Teoría da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê, 2006.
- De Campos, Augusto. *VIVA VAIA*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- De Campos, Haroldo. “De la poesía concreta a *Galáxias* y *Finismundo*: cuarenta años de actividad poética en Brasil”. *Estudios brasileños*. Horácio Costa (comp). Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 1994. 129–176.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1986.
- Pérez, Fernando. “Pintar el sonido, escuchar el color. El ojo y la oreja en algunos poemas de Augusto de Campos”. *Notas visuales*. Fronteras entre imagen y escritura. Santiago: Metales pesados, 2010. 149–166.
- Sosa, Víctor. “La vanguardia de la vanguardia”. *Revista Letras libres*. Web. 24 de septiembre de 2012. <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-vanguardia-de-la-vanguardia>>
- Williams, William Carlos. “La orquesta”. *Música del desierto y otros poemas*. Barcelona: Lumen, 2010. 44–51.

Fecha de recepción: 15/04/2013
Fecha de aceptación: 18/06/2013

1 El presente artículo corresponde al primer capítulo de la tesis de pregrado titulada Poesía-bumerang-concreta (des)encuentros (neo)vanguardistas en la composición poética de Augusto de Campos, presentada en las III Jornadas de Literatura de la Universidad de Chile Palabra abierta en octubre de 2012 y elaborada gracias al proyecto FONDECYT 11100266 dirigido por el profesor Fernando Pérez Villalón de la Universidad Alberto Hurtado.

2 Macarena Mallea, estudiante de Licenciatura en Lengua y Literatura de la Universidad Alberto Hurtado en Santiago de Chile. Se ha desempeñado como ayudante de los cursos de Literatura medieval y Literatura moderna en la misma institución y, luego de realizar un intercambio estudiantil en la Universidad Iberoamericana de Ciudad de México –financiado por la Beca Santander 2012– ha colaborado como tesista en el proyecto FONDECYT 11100266. Actualmente realiza la ayudantía de Literatura latinoamericana III en la Universidad Alberto Hurtado.

3 Del poema "The Orchestra" de William Carlos Williams. Los versos originales son "Together, unattuned/ seeking a common tone/ Love is that common tone". (En La música del desierto y otros poemas, 44)

4 La tercera acepción que encontramos en el DRAE es: "escrito en que se hace pública declaración de doctrinas y/o propósitos de interés general".

5 Traducción mía del original "Eis que os poemas concretos caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da idéia, criando uma entidade todo-dinâmica, "verbivocovisual" –é o termo de Joyce– de palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema" (55/6).

6 Traducción mía del original "uma melodia continua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor" (s/p)

7 A partir de la lectura de los cuatro primeros versos, es interesante que finge (de fingir) en portugués, además puede realizarse como fingers (dedos) en inglés, la cual finalmente conforma el título del poema. Esta tensión idiomática abre el significado de la lectura de los primeros versos ("lygia finge ser digital", por ejemplo, que daría cuenta de la relación problemática con lo digital en tanto que servicio, como con la identidad que sus dedos, sus huellas, connotan).

8 Es interesante que, ambas son ninfas, mientras la primera es una órade (de la montaña) la segunda es una náyade (del agua). Esta última es, además, un instrumento (mejor conocido como zampoña), cuyo nombre y creación es otorgado por el dios Pan.

9 En The Figure of Echo Hollander agrega que "el hecho de que Eco haya sido escogida como esposa del mundo representa el matrimonio entre la naturaleza y la verdadera poesía, el matrimonio para el cual él sostuvo que Novum organum era el epitalmio o poema nupcial".