

Macarena Mallea, Composición y control del azar mediante las formas reticulares en algunos poemas de la serie *Ovonovelo* de Augusto de Campos / Composition and control of random by reticular forms in Augusto de Campos poems, *Estudios Avanzados* N°22 (diciembre 2014), ISSN 0718-5014, IDEA-USACH, Santiago de Chile, pp.44-52

## Composición y control del azar mediante las formas reticulares en algunos poemas de la serie *Ovonovelo* de Augusto de Campos<sup>\*</sup>

### Composition and control of random by reticular forms in Augusto de Campos poems

Macarena Mallea<sup>\*\*</sup>

#### Resumen

El presente artículo propone la revisión de tres poemas de Augusto de Campos, compilados en la serie *Ovonovelo*, escrita entre los años 1954 y 1960. Esta se enmarca en la llamada fase matemática del concretismo brasileño, seguramente la etapa más dogmática y minimalista del Grupo Noigandres. En este sentido, me interesa leer los poemas desde la idea de *azar*, propuesta por Peter Bürger y así dar cuenta de cómo esta categoría se traslada desde el estudio de las vanguardias europeas hacia un orden distinto en la poesía concreta brasileña.

Asimismo, es importante leer los poemas desde la noción de lo *verbivocovisual*, tomada de James Joyce y que evoca la consideración no solo de la carga semántica de los poemas, sino que también existe una especial atención y exploración de las dimensiones visuales y sonoras en cada una de las composiciones. Por una parte, lo anterior exige comprender la disposición espacial de los poemas -que toman formas reticulares- que declaran el carácter autónomo y autorreferencial del espacio del arte. Por otra parte, en este artículo propongo el ejercicio de leer los poemas en relación con sus distintas versiones orales, de modo que son estas las que ordenan y proponen distintas maneras de lectura.

**Palabras clave:** estética; poesía visual; poesía concreta; Augusto de Campos.

#### Abstract

---

\* El presente artículo forma parte de mi investigación “Poesía-bumerang-concreta: desplazamientos entre imagen y sonido en la composición poética de Augusto de Campos”, financiada por el proyecto FONDECYT de iniciación “El ojo y la oreja: sobre algunos motivos en la poesía y poética brasileña del siglo XX” 11100266, dirigido por el profesor Fernando Pérez Villalón, Universidad Alberto Hurtado.

\*\* Chilena, licenciada en Lengua y Literatura, Universidad Alberto Hurtado ( Santiago de Chile) Facultad de Filosofía y Humanidades mmalleatoledo@gmail.com

The present article aims to reconsider three poems by Augusto de Campos, compiled in *Ovonovelo* series written between 1954 and 1960. This series is part of called the mathematical phase of Brazilian concretism, surely the most dogmatic and minimalist stage of Grupo Noigandres. I am interested to read the poems from the idea of *random*, given by Peter Bürger and show how this category is moved from the study of the European avant-garde to a different order in Brazilian concrete poetry.

It is also important to read the poems from the *verbivocovisual* notion, taken from James Joyce and evoking consideration not only the semantic of the poems, but there is also a special attention and exploration of visual and sonority dimensions in the poetic compositions. On the one hand, the above requires understanding the spatial arrangement of the poems –taking reticular forms- that declare the nature of autonomous and self-referencial art space. Moreover, in this article I propose the exercise of reading the poems in relation to their different oral versions, so these propose the ordering and different ways to reading.

**Keywords:** aesthetics; visual poetry; concrete poetry; Augusto de Campos.

\*\*\*

Gonzalo Aguilar sostiene que en la serie *Poetamenos* sólo dos poemas tienen una forma reticular –entendida esta como la disposición espacial bajo un eje regular–: “Poetamenos” y “Eis os amantes”. El proyecto concretista del Grupo Noigandres buscaba poner en crisis la estructura métrica del verso mediante la composición de una poesía que explotara las características visuales y sonoras del lenguaje con una fuerte carga semántica. La concepción de lo *verbivocovisual* fue tomada de James Joyce y sirve como el eje que articula la creación de esta nueva poesía. Por esta razón, en este artículo me interesa leer algunos poemas de la serie *Ovonovelo* en diálogo con sus distintas versiones orales, las que propondrían uno de los tantos órdenes de lectura de las formas reticulares usadas en los poemas.

La disposición espacial ordenada según un eje regular nos indica, a primera vista, una estructura hermética y difícil de comprender; pero, como veremos más adelante, las formas geométricas reticulares proponen remplazar las disposiciones lineales del verso, de manera que las diferentes oralizaciones de los poemas de la serie nos permiten leer y comprender la retícula como una estructura dinámica. En este sentido, se expone la autonomía del objeto en su espacialidad y en su antimimesis, tal como propone Aguilar.

En este artículo propongo leer los poemas “Tensão” (1956), “Uma vez” (1957) y “Caracol” (1960), en relación con sus distintas versiones orales: las primeras fueron grabadas casi al mismo tiempo de la escritura de los poemas y posteriormente incluidas en la edición del volumen *Grupo Noigandres*; las segundas fueron grabadas tiempo después por el poeta en colaboración de Cid Campos e incluidas en *VIVAVAIA*. Lo anterior permitirá revisar el modo en que las oralizaciones proponen y exponen distintas lecturas posibles de los poemas. En este sentido, me interesa discutir de qué manera la forma

reticular, explorada durante la fase matemática del concretismo, es una estructura que explora la composición y control del el azar, uno de los recursos más importantes desarrollados por las vanguardias, siguiendo la *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger.

*Ovonovelo* es una serie de dieciséis poemas escritos entre los años 1954 y 1960, cada uno de ellos impreso en negro sobre fondo blanco con la fuente *futura bold*. La serie se enmarca en la llamada fase matemática del concretismo brasileño, seguramente la etapa más dogmática y minimalista del grupo Noigandres. A propósito de esta fase del concretismo, Gonzalo Aguilar, siguiendo a Rosalind Krauss, explica que la retícula –forma presente en casi todos los poemas de la serie– actúa como un recurso antimimético que permite la autonomía de la poesía. Sin embargo, en *Ovonovelo* sí identificamos poemas que utilizan el recurso mimético, como el poema homónimo de la serie, “*Ovonovelo*” (1955), y de “*Pluvial*” (1959).

En el primero, la disposición espacial conforma cuatro círculos ordenados verticalmente que remiten a los *ovos* (huevos) que se mencionan en el mismo, mientras que en el segundo reconocemos la forma horizontal del poema en el que la palabra “*pluvial*” se reproduce en los versos inferiores en forma de lluvia que acaece en el fin del poema con la composición de la palabra “*fluvial*”, por lo que la alusión a la lluvia en la lectura vertical y al río en lectura horizontal es incuestionable. De este modo, en la serie reticular *Ovonovelo* nos encontramos con distintos momentos de la fase matemática del concretismo de Augusto de Campos, pues, si bien los poemas aplicarían las leyes de la Gestalt como se propone inicialmente, todavía existen algunos de ellos que estarían en transición a la antimímesis, la que para Aguilar es una de las características centrales de la autonomía del objeto poético.

Distinto es el caso de los poemas “*Tensão*” (1956), “*Uma vez*” (1957) y “*Caracol*” (1960), pues en estos podemos reconocer de inmediato la composición regular, que indicaría el rechazo a la mimesis en cada página como unidad compositiva, lo cual se aleja extremadamente de los *Caligramas* de Apollinaire. En “*Tensão*” (figura 1) nos encontramos con siete “racimos” de dos sílabas de tres letras cada uno: “*com/som*” (“con sonido”), “*can/tem*” (“canten”), “*con/tem*” (“contiene”), “*tam/bem*” (“también”), “*tom/bem*” (“tumben”), “*sem/som*” (“sin sonido”) y el nombre del título del poema al centro de la página “*ten/são*” (“tensión”).

<b>com</b>	<b>can</b>	
<b>som</b>	<b>tem</b>	
<b>con</b>	<b>ten</b>	<b>tam</b>
<b>tem</b>	<b>são</b>	<b>bem</b>
	<b>tom</b>	<b>sem</b>
	<b>bem</b>	<b>som</b>

Figura 1: “*Tensão*” (1956)

La composición de las sílabas en la página se da a partir de la semejanza entre sus sonidos, de manera que las vocales abiertas /a/ /e/ y /o/ van saltando de una sílaba a otra y se posicionan entre dos consonantes (/c/ /s/ /t/ /b/). Tal como sostiene Felipe Cussen en su artículo “Sílabas que rebotan”, “la similitud y regularidad de todos estos componentes, sumada a la ausencia de puntuación, invita a combinar y confundir los bloques en distintos órdenes” (Cussen, 2012: 2). En la versión sonora de comienzos de los años 60, el poema es leído a tres voces por Ecila Grünwald, José Lino Grünwald y el mismo Augusto de Campos. Al comienzo de la grabación la lectura es convencional, de izquierda a derecha y de arriba abajo, pero una vez repasados los siete bloques de la composición las voces se desordenan y leen en orden aleatorio, pero controlado.

De acuerdo a la *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger, el teórico alemán señala que los surrealistas, especialmente Paul Válerý, se habrían aproximado a las concepciones de un azar objetivo, es decir, que se puede controlar y componer, mediante la selección de elementos semánticos concordantes de dos hechos independientes (Bürger, 2009: 92). Si bien cabe mencionar que, en general, los concretistas rechazaron en bloque al surrealismo, esta forma de azar muestra los procedimientos de composición del arte que pondrían en juego después en la poesía concreta. La dominación del azar manifiesta, además, la pretensión de reconocer en este un sentido dado objetivamente, de manera que, según Bürger, daría cuenta del azar producido y no del percibido (Bürger, 2009: 95).

En la poesía concreta las concepciones ideogramáticas y verbivocovisuales que juegan en los poemas demuestran la importancia tanto de sus medios de producción y composición, como de la percepción de estos. En el caso particular de Augusto de Campos, el poeta demuestra la importancia de reeditar su poesía acorde a nuevos medios de producción. Por ejemplo, con las distintas versiones orales de muchos de sus poemas, o los posteriores clip-poemas que darán movimiento digital a los elementos que antes se habían plasmado en el formato impreso de las series.

Distinto es el caso de la ejecución de 1995 en el concierto *Poesia é Risco*, en el que “Tensão” es proyectado en bloques de dos sílabas -distanciándose de la imagen completa de la composición- que van pasando por la pantalla uno a la vez con una proyección similar a la del paso de diapositivas que invierten los colores del alto contraste blanco-negro de la versión impresa del poema de 1956. En esta versión se reproduce una grabación de la lectura de estos bloques, sobre la cual el poeta lee en ritmo sincopado fragmentos del poema, de modo que se produce una doble, triple secuencia de ejecución que se monta con la oralización de los años 60.

La versión grabada por Cid Campos plantea una suerte de azar en la lectura, dado que la voz de Augusto de Campos comienza la ejecución en el centro del poema con el bloque “ten/são”. El formato reticular adquiere una dimensión dinámica pues, en palabras de Cussen, “pareciera convertirse en una cancha cerrada en cuyos muros las sílabas rebotan en distintas frecuencias regulares” (Cussen, 2012: 4), ritmo de lectura que no se presenta en la ejecución de los años 60 revisada más arriba. De este modo, podemos ver que son las versiones orales del poema las que dan movimiento a la forma reticular que, en un primer momento de lectura, se nos presenta como una estructura hermética.

Los poetas concretos sostenían la existencia de una “tensión de palabras-cosas en un espacio-tiempo. Estructura dinámica: multiplicidad de movimientos concomitantes”<sup>1</sup> (De Campos, 2006: 216) en la página impresa. Esta propuesta que adquiere mucho sentido al revisar poemas como “Tensão”, pues la forma reticular no es estática y exclusivamente visual, sino que contiene una categoría temporal que genera una dinámica en el poema. Siguiendo las palabras de Rosalind Krauss la retícula “reafirma la modernidad del arte moderno de dos maneras distintas: una de ellas es espacial; la otra, temporal” (Krauss, 2006: 23). La forma de la obra, del poema, ordenada por un eje regular es espacial como un resultado de una determinación estética en el sentido de que es antinatural, antimimética y antirreal.

La retícula “declara al mismo tiempo el carácter autónomo y autorreferencial del espacio del arte” (Krauss, 2006: 24) que podemos ver a lo largo de la fase matemática del concretismo brasileño. De este modo, los poemas de la serie *Ovonovelo* de Augusto de Campos dan cuenta de la autorreferencia de la composición poética, defendiendo así la autonomía del proyecto colectivo del grupo Noigandres, lo que está en constante tensión con la definición de vanguardia que es posible revisar a la luz de las ideas de Peter Bürger. Además, la retícula reafirma la modernidad de manera temporal en tanto que la forma ubicua en el arte de “nuestro siglo” es usada como emblema (Krauss, 2006: 25). En este sentido, las formas reticulares no son sólo espaciales –que se perciben de manera visual– sino que también proponen la noción temporal de lo moderno gracias a la consideración de sus versiones orales, de manera que esta forma actúa como apariencia del contexto en el que se sitúa la obra.

Si la retícula es espacial debido al formato en el que se disponen los elementos que la componen, esta estructura es temporal y contingente en su sentido más amplio y extenso, que, en los poemas de Augusto de Campos, se refuerza mediante las distintas oralizaciones realizadas. En este sentido, si la retícula es temporal y espacial por sí misma, la ejecución oral del poema reticular no es el que genera la categoría temporal pero sí la que marca el ritmo de aquella ejecución. En el caso de la oralización de “Tensão” en *Poesia é Risco* se advierte el ritmo sincopado en la reproducción de la pista sobre la cual de Campos lee el poema de modo llano y monótono, de modo que ambos ritmos –el de la reproducción y el de la lectura– se superponen generando una secuencia que podría ser azarosa.

Los poemas escritos durante la fase más ortodoxa del concretismo exponen ideas tanto espaciales como temporales en el sentido de que las formas reticulares no solo son estructuras herméticas y autorreferentes, sino que también proponen un espacio dinámico impulsado por las oralizaciones de los poemas que motivan y explican su percepción visual. Por esta razón, en el presente artículo importa mucho la *performance* vocal de los poemas escogidos; como expuse anteriormente, me interesa revisarlos y comprenderlos en su relación con sus versiones orales, puesto que estas proponen distintos órdenes de lectura que dan cuenta del carácter dinámico de las formas reticulares.

---

<sup>1</sup> Traducción del original “tensão de palavras-coisas no espaço tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes”

uma vez  
     uma fala  
         uma foz  
             uma vez    uma bala  
                 uma fala    uma voz  
                     uma foz    uma vala  
                         uma bala    uma vez  
                             uma voz  
                                 uma vala  
                                     uma vez

Figura 2: “Uma vez” (1957)

Volviendo a los poemas, el desplazamiento fonético propuesto en “Uma vez” (1957), utiliza las mismas vocales que “Tensão” (a, e y o) e incluye el artículo indefinido femenino singular “uma” al comienzo de cada combinación (“vez”, “fala”, “foz”, “bala”, “voz” y “vala”). De esta manera, el poema demuestra la importancia del sonido y del significado de las palabras a partir de un cambio mínimo fonético. De acuerdo a las ideas estructuralistas de Ferdinand de Saussure, el uso de la aliteración en /b/ y /v/, por ejemplo, tiene una importancia tan grande que distingue entre “zanja” (“vala”) y “bala” (“bala”). Lo anterior me recuerda al proyecto *Fala* (2012) de Rejane Cantoni y Leo Crescenti, instalación sonora interactiva en la que cuarenta teléfonos celulares generan palabras asociadas fonéticamente con un significado semántico diferente al inicial<sup>2</sup>.

La versión oral de Cid Campos propone una lectura del poema en que la voz se presenta opaca y sin contrastes entre tonalidades, combina las frases del poema, las que parecieran asociarse fonéticamente al igual que en *Fala*, en el momento de la *performance*. Al mismo tiempo, la voz traza el recorrido de dos /v/<sup>3</sup> acostadas que entrelazan sus líneas diagonales, de modo que el poema parece generar una imagen especular, en la que su parte superior e inferior se reflejan con transformaciones. Asimismo, crea la impresión de ser circular, pues el verso inferior, que podría ser el último de la lectura, es igual al superior, que podría ser el primero. En este sentido, la versión oral reafirma el carácter dinámico de la retícula, cuya lectura repetitiva da la impresión de reorganizar los elementos que componen el poema.

<sup>2</sup> La ejecución de este proyecto se puede revisar en <https://www.youtube.com/watch?v=7xU4STAh8cQ>

<sup>3</sup> /v/ de “vala” – del sustantivo en portugués “zanja”. De Andrade, Leo. “Análise de quatro poemas concretos/concretistas” <<http://www.literaturaemfoco.com/?p=2991>>

**c o l** o c a r a m a s  
**c a r a c o l** o c a r  
a m a s **c a r a c o l**  
o c a r a m a s **c a r**  
**a c o l** o c a r a m a  
s **c a r a c o l** o c a  
r a m a s **c a r a c o**  
l o c a r a m a s **c a**  
**r a c o l** o c a r a m  
a s **c a r a c o l** o c  
a r a n a s **c a r a c**  
**o l** o c a r a m a s **c**  
**a r a c o l** o c a r a  
m a s **c a r a c o l** o  
c a r a m a s **c a r a**

Figura 3: “Caracol” (1960)

Como hemos estado revisando, las formas reticulares proponen nuevas formas de lectura de los poemas, tales son los casos de “Uma vez” y “Tensão” que ya discutimos más arriba; no obstante, no todos juegan con nuevas formas de recepción como en “Caracol” (1960), cuya lectura en voz alta se realiza de manera convencional: de arriba hacia abajo y de izquierda a derecha. El poema (figura 3) comienza con la “cola” del caracol (“col”) y se cierra con la “cara” que plantea el movimiento de un caracol a lo largo del poema y evidencia el carácter autorreferencial. En este sentido, el poema funciona porque algunas letras se destacan en negrita por sobre otras, de modo que se produce una doble secuencia, cuyo movimiento hipnótico pareciera repetirse *ad infinitum*. Además, el dinamismo de la forma reticular es motivado por el juego en la oposición entre máscara y cara, una suerte de montaje que da como resultado una nueva palabra: máscara. Pareciera que la palabra está forzada a cortarse, a encabalgarse por la estructura reticular, en la que el caracol está encerrado en los límites del poema y se mueve dentro de este espacio.

Si bien Gonzalo Aguilar plantea que las retículas son en sí dinámicas, me parece que son las versiones orales o audiovisuales las que hacen que estas formas regulares dejen de ser estáticas. Esto tiene que ver con la atención del poeta por reeditar su poesía mediante las distintas ejecuciones. Tal como explica Krauss, la retícula, por lógica, se extiende hasta el infinito en todas las direcciones (Krauss, 2006: 29), por lo que cualquier límite impuesto por la obra (el poema, en este caso) puede verse como arbitrario. Una buena manera de entender esto es mediante la animación de “Caracol” que el mismo Augusto de Campos

dirigiría en 1995<sup>4</sup>, en la que el movimiento circular e hipnótico de una concha de caracol es acompañado de la lectura del poema. Esta animación da cuenta de la puesta en crisis del verso, al mismo tiempo que propone el dinamismo de la retícula en el poema con el uso de nuevos soportes digitales.

La revisión de los poemas en contraste con sus oralizaciones –muchas de ellas incluidas por vez primera en *Grupo Noigandres* y posteriormente grabadas en el espectáculo *Poesia é Risco* por el mismo poeta y su hijo Cid Campos– nos permite ver la forma reticular como una manera de componer el azar y jugar con él, lo que explora uno de los recursos más utilizados por las vanguardias, siguiendo a Peter Bürger. Tal como vimos en “Tensão”, “Uma vez” y “Caracol”, las formas geométricas reticulares ponen en crisis la estructura convencional del verso, lo que nos permite leer y comprender la retícula como una estructura dinámica, en lo que las versiones orales marcan el ritmo de la categoría temporal de la retícula.

Según Aguilar, la fase matemática del concretismo está impulsada por la crítica negativa inmanente del medio y por la búsqueda de la legitimación dentro de este, razón por la cual se vuelve necesario para el movimiento retornar al espacio y a una especie de orden posible (Aguilar, 2003: 226). Este último punto tiene relación también con la búsqueda constante de la novedad que pareciera ser un proceso presente en el concretismo brasileño de principio a fin, tal como se observa en la disposición de los colores en *Poetamenos*, el juego de montajes de palabras y uso de una tipografía específica en la misma serie.

Con la utilización de elementos mínimos en el poema (las vocales abiertas a, e y o) que son asociados por su sonido, las oralizaciones de los poemas se vuelven sumamente importantes pues, si bien no dan cuenta de la intensidad tonal de la voz en que estos se leen, sí dictan la pauta de una de las posibles lecturas de los poemas y con un ritmo de ejecución determinado. La importancia de considerar las ejecuciones de los poemas podría ser explicada con las ideas de Mladen Dolar, pues “en última instancia, oímos cosas porque no podemos ver todo” (Dolar, 2007: 12). De acuerdo a lo anterior, podríamos afirmar que la retícula es temporal, en la poesía concreta, cuando el poema es ejecutado.

Recibido: 12 mayo 2014

Aceptado: 9 octubre 2014

---

<sup>4</sup> Revisar la animación de “Caracol” <http://www.youtube.com/watch?v=VHiVIAKhYW0>



### Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires, Las cuarenta, 2009.
- Cussen, Felipe. “Sílabas que rebotan”. Ponencia en las Jornadas brasileñas de la Universidad de Chile (Santiago, 2012).
- De Campos, Augusto. *VIVA VAIA*. São Paulo, Ateliê, 2001.
- \_\_\_\_\_. “Caracol”, 1995.  
<<http://www.youtube.com/watch?v=VHiVIAKhYW0>> 12 de noviembre de 2013.
- \_\_\_\_\_. “Tensão”, 1995.  
<<https://www.youtube.com/watch?v=F2B6I9EMOUI>> 5 de diciembre de 2014.
- Campos, Cid. *Poesia é Risco*. Polygram, 1995. CD.
- Cantoni, Rejane y Leonardo Crescenti. *Fala*, 2012.  
<<https://www.youtube.com/watch?v=7xU4STAh8cQ>> 5 de diciembre de 2014.
- De Andrade, Leo. “Análise de quatro poemas concretos/concretistas”.  
<<http://www.literaturaemfoco.com/?p=2991>>. 9 de noviembre de 2012.
- De Campos, Augusto, Haroldo y Décio Pignatari. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo, Ateliê, 2006.
- Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires, Manantial, 2007.
- Krauss, Rosalind. “Reticulas”. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 2006. 23 – 37.