

*La ciudad en la poesía de Augusto de Campos:
del conjuro y la ciudad-falansterio a la ciudad
moderna pero babélica*

Gerardo Jorge
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES / CONICET

ABSTRACT

This paper presents an analysis of the city's image constructed in the work of brazilian poet Augusto de Campos, beginning with a poem from 1963, "cidade / city / cité", and through works from the year 2000 as "sem saída". Using concepts as "modern city", "babelic city" and "phalanstery city", this paper will approach the author's conception of the relationship between poetry, city and politics, and the way it mutes. Finally, the article will raise critical views of Brazil's modern image, emerged in the late sixties, and it will be revised De Campos's intervention in this context..

Keywords: Augusto de Campos; poetry; city; modernity; Latin America

La Villa di César Aira non racconta la vita nella baraccopoli: racconta i modi in cui questa viene percepita dagli altri abitanti della città. Anziché parlarci della *villa miseria*, ci parla del ruolo che questa occupa nelle autorappresentazioni della città. Gli stereotipi sociali che le vengono solitamente associati sono assimilati ironicamente nella prospettiva del testo, consentendo l'esplorazione obliqua dei discorsi che nutrono e mantengono la sua costruzione come corpo estraneo alla città.

Palabras claves: Augusto de Campos; poesía; ciudad; modernidad; Latinoamérica

Introducción: la ciudad y la poesía moderna. Particularidades latinoamericanas. El contexto de la poesía concreta.

Si la modernidad es la era de la aceleración del tiempo histórico (Koselleck, 1993), en la que se impone la experiencia de la simultaneidad por sobre la de la sucesión (Paz, 1974), el ámbito del imperio de la velocidad y del esplendor de la máquina (Schwartz, 1993), donde la concepción medieval del tiempo como cíclico es reemplazada por una idea de progreso que sublima el avance unidireccional hacia el futuro; la ciudad, como símbolo máximo de dichas transformaciones y a la vez como hábitat paradigmático de una nueva sensibilidad que estos procesos conllevarían (lo que se llamaría *sensibilidad moderna*), es su medio por excelencia. En este sentido, la representación de la ciudad ha constituido y constituye aún hoy un motivo central para la literatura moderna y contemporánea, por cuanto en su abordaje se identifica con frecuencia un modo o esquema para asir la experiencia de los tiempos. En lo que atañe específicamente a la poesía, además, hay que señalar que ese referente o ámbito urbano ha sido decisivo al punto de prácticamente moldear la modernización del género desde la segunda mitad del siglo XIX (Benjamin, 1988), y ser la principal musa de las vanguardias históricas, cuyo “cosmopolitismo tuvo su base en los cambios tecnológicos que transformaron a las grandes ciudades en las primeras décadas del siglo XX” (Aguilar, 2003, p. 277). Por ello, hoy toda tentativa poética de abordaje de lo urbano se inscribe en una amplia tradición y dialoga con múltiples antecedentes.

A partir de las clásicas y fundacionales indagaciones baudelairianas y pasando por el mencionado período de las vanguardias, el motivo o tema de la ciudad pervivió en la poesía del siglo XX de prácticamente todas las lenguas y culturas hasta nuestros días. Se trata de un tópico y también de un eje productivo para estudios y lecturas comparadas, pues en la diversidad de figuraciones y tratamientos se dejan leer distintas estéticas, políticas y posicionamientos frente a tensiones culturales específicas. De *Les fleurs du mal* de Baudelaire a *Poeta en Nueva York* de García Lorca, pasando por libros y poemas como “Zone” de Apollinaire, *The waste land* de T. S. Eliot, *Fervor de Buenos Aires* de Jorge Luis Borges, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo, *Pau Brasil* de Oswald de Andrade, *Pauliceia desvairada* de Mario de Andrade, y llegando hasta obras como *La canción de Buenos Aires y carroña última forma* de Leónidas Lamborghini, por sólo mencionar algunas, en las más distintas series literarias y épocas, desde mediados del siglo XIX hasta hoy, la ciudad obsesionó a los poetas, apareciendo de los más variados modos en sus obras, en un abanico de visiones que comportan significaciones de lo más diversas. Esta pregnancia del motivo urbano en la poesía moderna, ha determinado que la ciudad pueda pensarse como un modelo literario, es decir, que se pueda pensar a la poesía misma como una “ciudad análoga” (Gorelik, 1998) que se autoconstruye como “textos-cosmópolis” (Schwartz, 1993), emulando u ofreciendo un modelo de ciudad en su propio funcionamiento como obra, construyendo el poema como una ciudad, donde las cualidades de uno y otra resultan intercambiables. En el amplio repertorio desplegado, la ciudad ha sido figurada en imágenes que van de lo infernal a lo utópico, de la abstracción a la crónica social y del cosmopolitismo al regionalismo, por sólo mencionar algunas de las tensiones que atraviesan su tratamiento; y ha sido cargada □ a su vez □ de una galería de personajes y

submotivos que le aparecen asociados (la multitud, el *flâneur*, el *dandy*, el vagabundo, etc.). A la hora de leer productivamente las representaciones y abordajes realizados, a la vez, no se puede olvidar que la ciudad es el paradigma mismo de lo político, en la idea de la *polis* griega (Virilio, 2011), y que, por ende, se trata también de un espacio que funciona como soporte de diverso tipo de figuraciones e indagaciones alrededor de nociones como *pueblo*, *comunidad*, *memoria* y *sujeto*. Es decir que siempre que hablamos de la ciudad en la poesía, hablamos de un espacio altamente productivo para leer, imaginar e indagar tanto en la estética, como en la política y las identidades. Leyendo qué poema se escribe, se lee qué ciudad se imagina, y leyendo qué ciudad se imagina, se lee un posicionamiento estético y político. En este sentido, resulta interesante una distinción que propone Gonzalo Aguilar, la cual retomaremos y desarrollaremos más adelante para trabajar con el análisis concreto de obras y poemas:

El modo en que los letrados o artistas imaginan una ciudad no es necesariamente el resultado de un estudio detenido de las diferentes tendencias urbanas, sino una imagen simplificada que permite compaginar la dimensión de la escritura con la del entorno. En su mayoría, estas imágenes se articulan alrededor de dos polos: la ciudad caótica y abierta que podría denominarse *babélica*, y la ciudad organizada y absolutamente funcional a la que denominaré *ciudad-falansterio*. El mayor riesgo de esta última es terminar reforzando el aparato de control burocrático y por esto sólo es posible –y deseable– si logra contener de manera no represiva la multiplicidad de la ciudad *babélica*. Mientras en ésta las relaciones entre las personas y las cosas son entendidas como transiciones de la opacidad, la *ciudad-falansterio* se piensa a sí misma bajo el ideal de la transparencia (Aguilar, 2003, p. 278).

Siguiendo este planteo de Aguilar, entonces, ya no sólo en las figuraciones construidas en tanto imágenes o tematizaciones es que podremos leer una política en las representaciones literarias de la ciudad, sino que en el lenguaje mismo, en su gramática, sintaxis y estructura, hallamos también espacios de lectura para reconstruir y conceptualizar la mirada sobre lo urbano que una obra propone.

Todas estas problemáticas se multiplican y cargan de más sentido aún en el caso de la literatura latinoamericana, por cuanto en dicho contexto la ciudad ha sido a menudo pensada como la medida misma de la modernización para los países de la región, en su esgrima con el estigma por el pasado colonial, el supuesto primitivismo y la consideración de “periféricos” (Rama, 1984; Aguilar, 2003). En este sentido, la ciudad en América Latina es un punto a través del cual se vivencia uno de los conflictos fundantes de la identidad en las culturas de la región: la tensión entre lo universal y lo particular, o entre cosmopolitismo y nacionalismo que, como señala Jorge Schwartz, “es tal vez la polémica cultural más constante y compleja del continente latinoamericano” (Schwartz, 2002, p. 531). Por ello, los modos de tratamiento de la ciudad en la poesía latinoamericana, específicamente, constituyen un ámbito de lectura altamente productivo, atravesado por múltiples tensiones, tanto por su diálogo con la larga tradición “universal” antes referida, como también por su modo de interpelar problemas particulares desde el punto de vista identitario, político y cultural.

Una experiencia interesante de este entramado entre poesía y ciudad en el marco de la literatura latinoamericana, puede hallarse en la aventura de la poesía concreta brasileña¹ y, más específicamente, en la obra de Augusto de Campos, uno de los fundadores de dicho movimiento y un poeta que ha trabajado en la relación entre poesía y ciudad de diversos modos a lo largo de su obra, la cual recorre íntegramente la segunda mitad del siglo XX. Como para otros poetas (sus compañeros de la poesía concreta Haroldo de Campos y Décio Pignatari, pero también Nicanor Parra y Leónidas Lamborghini) que a mediados de los años 50 comenzaron proyectos *expoéticos*, *no-poéticos* o *antipoéticos* en América Latina, para Augusto de Campos el mundo tecnificado, la civilización técnica aparece como una realidad y condición ineludible para la poesía, y su concepción del poema puede asimilarse a la de una *máquina* que funciona en ese mundo y no en otro (es decir: no en una Arcadia imaginaria, como lo querían ciertas estéticas neo-románticas y elegíacas producto del “retorno al orden”, que les eran contemporáneas). Este posicionamiento general, y el deseo que tenía el grupo de producir □ como señaló retrospectivamente Haroldo de Campos □ una poesía “inscrita em cheio no horizonte de nossa civilização técnica” (de Campos, 1965, p. 9), determinó que todo el movimiento tuviera una sintonía directa con lo urbano como lugar de interés y modelo de sensibilidad (Aguilar, 2003). Es así que la asimilación entre el poeta y el *designer*, propuesta por Décio Pignatari en un temprano manifiesto (Aguilar, 2003) conduce rápidamente a pensar, en términos más generales, en un parangón entre el poeta y el arquitecto. Así, señala Gonzalo Aguilar que:

La actividad del arquitecto moderno, erróneamente o no, era considerada por los poetas del grupo como una limitación a las pretensiones místicas y arcaizantes del discurso poético. Esta actitud tiene su antecedente en la figura de João Cabral do Melo Neto, quien no sólo utilizó epígrafes de Le Corbusier sino que también lo consideró la influencia más importante de su obra (Aguilar, 2003, p. 287).

De esta manera, el movimiento de poesía concreta trabajó desde sus comienzos con la imagen de una estrecha relación entre la poesía, la arquitectura y el urbanismo, cultivando esta imagería del poeta como constructor². Parte de este espíritu se deja leer en el hecho de que el movimiento publicó muchos de sus manifiestos en una revista de arquitectura, *ad - arquitetura e decoração*, y, muy específicamente, en el modo en que jugó en diversos textos con la identificación de su propia práctica poética con ciertos procesos urbanísticos que tenían lugar en Brasil hacia fines de los años '50. Es notable, en este sentido, el juego de espejos propuesto respecto de la construcción de Brasilia, ciudad utópica de la modernización y epítome de la “ciudad letrada” (Rama, 1984; Aguilar, 2003), que los poetas concretos produjeron al titular uno de sus principales manifiestos como “Plano Piloto para Poesía Concreta” (en 1958), parafraseando directamente el “Plano Piloto

¹ Para un abordaje integral de la historia y sentido del movimiento de poesía concreta, resulta indispensable la lectura de *Poesía concreta brasileña. Las vanguardias en la encrucijada modernista*, de Gonzalo Aguilar (2003), obra a la que nos referiremos y con la que discutiremos reiteradamente a lo largo de este trabajo.

² Imagen que resulta bien distinta a la del poeta como *cronista vagabundo*, por ejemplo, en términos del tipo de relación que plantea con la ciudad.

Para *A Construção de Brasília*”, lo cual suscitó múltiples interrogantes y desafíos de lectura, y no menos malentendidos³.

En suma, el vínculo entre lo urbano (como referencia, modelo o campo de acción) y la poesía concreta es algo medular. Por ello, en los poemas que tratan directamente acerca de la ciudad, desde la mención o incluso desde lo temático, se puede leer una significación política y un posicionamiento respecto de los modos deseables de intervención en la imagen y realidad de una cultura como la brasilera. El análisis de diversos poemas de Augusto de Campos resulta productivo, entonces, para construir algunas hipótesis alrededor de la mirada a la ciudad en este autor (y en el movimiento de poesía concreta en sentido amplio). A su vez, esta lectura será útil para comprender otros modelos o imágenes de ciudad planteados en otras obras de la tradición brasileña, anteriores y posteriores. Puesto que el concretismo marcó fuertemente a la poesía y cultura nacionales, y sirvió como prenda de polémica, además de proponer una relectura de la tradición nacional entera, instalando debates inéditos, este trabajo □ que hace centro en Augusto de Campos □ puede ser visto como un disparador para pensar, en términos más generales, las relaciones entre la modernidad, lo estético, lo político y los desafíos específicos que dichos universos suponen al tramarse en el contexto de las ciudades y culturas latinoamericanas.

La ciudad en la poesía de Augusto de Campos.

El poema “*cidade / city / cité*” (1963-1999) constituye una singular experiencia realizada por Augusto de Campos en relación con el tratamiento de lo urbano en la poesía. Este poema tuvo (como muchas otras obras del autor) más de una instancia o versión, atravesando distintos soportes. Su primera versión fue en papel (en 1963, publicada por Ian Hamilton en una edición desplegable); luego fue incluido en una grabación sonora y en el espectáculo performático multimedia titulado *Poesia é risco*, que realizaba el poeta junto con su hijo (el músico Cid Campos) y que resultó en un disco editado en 1995; y, finalmente, la obra fue convertida en lo que el poeta llama un *clip-poema*, es decir una pieza de video-poesía o animación, en el año 1999, la cual fue publicada en el website del poeta, y en el CD *Clip-Poemas* que acompañó la edición del libro *Não*, en 2003. Además de este itinerario por la página, la performance sonora y el video como soportes, el poema también fue el disparador de una instalación urbana realizada en 1987 por el autor en conjunto con el artista Julio Plaza, que consistió en el emplazamiento del texto en una de las caras del edificio sede de la Bienal de Arte de São Paulo, en el Parque Ibirapuera. Las distintas versiones de esta obra □ con sus constantes y variaciones □ permiten desarrollar una lectura acerca de la imagen de la ciudad construida por su autor. Vale la pena reproducir el poema tal como apareció en su versión original en papel, dado su carácter ideogramático, que hace que se presente como un único bloque textual, aprehensible, en cierta medida, de un golpe de vista (si bien esto resulta obstaculizado al incorporarlo al cuerpo de texto del presente artículo, ya que la versión original es una hoja desplegable, y

³ Resulta relevante señalar que esta analogía ha tenido una influencia considerable en la posición de quienes, como Heloísa Buarque de Hollanda, consideraron a la poesía concreta como una suerte de estética oficial del gobierno desarrollista.

aquí el texto se fragmenta en dos renglones). El texto del poema es el siguiente: “*atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodiplastipubliapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivoracidade / city / cité*” (de Campos, 1979, p. 115).

El primer contacto con “*cidade / city / cité*” pone de manifiesto de que se trata de un poema extraño, singular. Su primera lectura puede resultar desconcertante, pues consta de una única palabra *portmanteau* (*palabra-valija*, o neologismo) de 150 letras y 67 sílabas, que resulta prácticamente impronunciable oralmente, y que termina □ simultáneamente □ en tres sufijos que en la página aparecen colocados uno encima del otro (como si fueran 3 versos) que a la vez son palabras sinónimas en distintos idiomas: “*cidade*” (que está al mismo nivel de la cadena completa de texto), abajo “*city*” y abajo “*cité*”. La palabra única que constituye el poema lleva al paroxismo la idea o procedimiento del montaje verbal (que los poetas concretos recuperaban de Joyce), y causa una primera impresión de ilegibilidad, de estar frente a algo incomprensible y caótico. Sin embargo, una atención más detenida sobre el poema (o la asistencia de algún texto crítico o de alguno de los testimonios que ha dado el autor al respecto) proporciona una clave: se trata de 29 prefijos o raíces de palabras, ordenados alfabéticamente y colocados uno al lado de otro, en sucesión, formando entre sí una nueva palabra. Los prefijos tienen la particularidad de formar (todos ellos, por separado) palabras equivalentes en portugués, inglés y francés, al agregárseles los sufijos “*cidade*”, “*city*” y “*cité*”, respectivamente. Ante la aparición de esta clave, todo cambia: el poema se vuelve “completamente” legible. Lo que se puede leer al descomponer o desarmar el texto son entonces 29 sustantivos abstractos (en español: *atrocidad, caducidad, capacidad, causticidad, duplicidad, elasticidad, felicidad, ferocidad, fugacidad, historicidad, locuacidad, lubricidad, mendicidad, multiplicidad, organicidad, periodicidad, plasticidad, publicidad, rapacidad, reciprocidad, rusticidad, sagacidad, simplicidad, tenacidad, velocidad, veracidad, vivacidad, unicidad y voracidad*) que son el producto de una regla o procedimiento generador prefijado (al modo de las obras de John Cage) y que compondrían □ en el contexto de la obra □ algo así como la *summa* de las cualidades de lo urbano. La última palabra que se deja leer es “*voracidade*”, señala el propio poeta en un documental, lo que de algún modo indicaría una suerte de devoración que finalmente haría la palabra “*cidade*” de todas las anteriores, al aparecer “*evidenciada*” (Tynjanov, 1970), aislada, y resumiendo todo en su propio concepto (justamente por ser el punto común de todas las palabras anteriores).

Ahora bien, ¿qué nos dice acerca de la ciudad un poema como éste? Como en todas las obras de Augusto de Campos, dado su carácter sintético y condensado, cabe al lector un rol activo (Aguilar, 2003), ya que el poema no arma una estructura predicativa que literalmente *diga* algo sobre un referente u objeto, sino que presenta lo que el autor llamaría una “*tensão de palavras-coisas no espaço-tempo*” (de Campos, 2006, p. 72). El sentido emerge en cada práctica de lectura. Aproximándonos al poema tanto desde el punto de vista del desciframiento, como desde lo sensorial, y tomando en cuenta tanto la primera experiencia inmediata del mismo, como un análisis y el contexto de su publicación, podremos describir la tensión que aquí se propone como imagen o *ley* de la ciudad.

En su primera aproximación, el lector se encuentra con un poema (y una mirada de la ciudad, por ende) que presenta un aspecto babélico, caótico,

ininteligible, desbordante. La palabra casi impronunciable que constituye el poema (o las tres palabras análogas, todas casi impronunciables), en una primera mirada, aparece como un rayo que □ a gran velocidad □ presenta un complejo de signos inasible, que pasa y se escapa del mismo modo que se escapa (por la dinámica propia de la ciudad) aquella paseante a la que dedica Baudelaire su famoso soneto. El poema, en esta primera instancia de lectura, recupera entonces algunos tópicos de la mirada de la poesía sobre la ciudad moderna. La velocidad, que produce una experiencia de *shock*, aparece acentuada por el hecho de que en la primera edición del poema, las letras del mismo aparecen en itálicas, presentando por ello una leve inclinación hacia la derecha que da dinamismo y sensación de movimiento a la imagen del texto, la cual podría asimilarse a la de un tren en movimiento. El poema alude a esta experiencia de velocidad, fugacidad e inasibilidad de lo urbano, en este mismo sentido, en la versión hecha como “clip-poema”, de 1999 (<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/cidadecitycite.htm> e incluida también en el CD *Clip-poemas*), animada y con sonido, donde el texto de hecho se desplaza o “pasa” de derecha a izquierda por la pantalla de la computadora, como si efectivamente se tratara de un tren o un auto en movimiento, para finalmente detenerse en las palabras *cidade*, *city* y *city*, a la vez que una voz las lee (única fijación o instancia transparente del sentido o referencia en el contexto del poema, que ancla el lugar o ámbito al que alude todo lo anterior). De este modo, el poema refuerza la sensación de fugacidad (y “fugacidad”, no casualmente, una de las palabras que aparecen encriptadas en el texto) de la ciudad a la que alude. La ciudad aparece como algo inasible y múltiple, que deja extático al paseante. La idea de una multiplicidad de voces simultáneas, lograda pese a disponerse el texto en forma lineal, a diferencia de la mayor parte de los poemas del concretismo (Aguilar, 2003), y la sensación de una densidad plural que resulta inasible, resulta acentuada en la versión grabada en el CD *Poesia é risco* (“Poesía es riesgo”) y en la versión en video que retoma aquella como pista de sonido, pues en ésta se superponen distintas pistas de la lectura del texto en la voz del poema, en una suerte de *canon*, multiplicando la sensación de ininteligibilidad, al crear esto un palimpsesto o rumor, en el contexto del cual resuenan como *ritornellos* algunas palabras o fragmentos de ellas. Es decir, que en una primera aproximación, la ciudad de este poema aparecería como algo incomprensible, cercano al modelo de la ciudad *babélica* (Aguilar, 2003).

Pero también hay un orden. Y se trata del orden que permite formular este paroxismo de la palabra *portmanteau* como una síntesis, ley o cifra de “la ciudad” como entidad, incluso más allá de una u otra ciudad brasilera como posibles ámbitos de referencia. En las notas a la versión *clip-poema* (que aparecen en el CD editado en 2003 junto al libro *Não* de Augusto de Campos), el autor dice sobre esta obra que es un poema formado por una única palabra formulada para “conjurar a megalópolis moderna” (de Campos, 2003, CD *Clip-Poemas*). La palabra *conjuro* alude al vocablo que tiene el poder mágico de acabar con un hechizo (ese hechizo misterioso que la misma palabra impronunciable genera, y que la experiencia de la ciudad moderna generaría: lo inasible, lo ilegible, lo múltiple) y revelar una verdad oculta, dar paso a una nueva situación donde una amenaza ha cesado. Aquí, lo que el conjuro devuelve es la legibilidad del poema (de su texto mismo y, por ello, del espacio urbano). Al conocer la regla generadora del texto, rápidamente “afloran” las

palabras encriptadas en el montaje, y también el sentido de su yuxtaposición: en esta fórmula hallaríamos sintetizado un objeto: la “ciudad”. ¿Pero *qué* ciudad es la que este poema sintetizaría o de la cual daría una regla? El poliglotismo del poema, a priori otro signo *babélico* (pues podría indicar que el poema se refiere a una ciudad donde se hablan muchos idiomas, *cosmopolita*), resulta sin embargo fácilmente traducible, por el hecho de ser tener todas las palabras del texto que aparecen en distintos idiomas su equivalente en los otros dos idiomas que aparecen en el texto, por lo cual el texto está en portugués, inglés y francés, pero alcanza con conocer una sola lengua de las tres para comprenderlo. Por ello, por lo pronto, habría que señalar que el poema pareciera proporcionar una visión supranacional (o “universal”) de lo urbano. La fórmula no sería de una “cidade” brasileña, sino de la “ciudad” en sí: São Paulo, New York, París o lo que fuere (pues lo que se plantea como relación entre las lenguas es la equivalencia). Las cualidades que formulan la ciudad o que la ciudad del poema tiene no señalan, además, en dirección a ningún referente urbano real de modo textual: “el poema no tiene referencias directas de la ciudad” (Aguilar, 2003, p. 295). El poema no sería sobre Brasilia (esa ciudad imaginada como seña de la modernización y aludida en los manifiestos concretos), ni sobre São Paulo (la ciudad cosmopolita y gigantesca donde efectivamente tuvo sede el movimiento concreto y de la cual es oriundo y habitante Augusto de Campos), ni tampoco sobre Río de Janeiro (acaso la ciudad “característica” de lo brasilero según la visión exotizante), sino sobre la “megalópolis moderna”, volviendo sobre los términos mismos del autor. El poema aparece condensando la vivencia de una ciudad *genérica*.

En este punto, y ante la emergencia de un orden que permitiría formular “la” ciudad, la cuestión de lo utópico aparece como función de la noción del poeta como constructor. Si el poeta es un diseñador, un constructor que trabaja con el lenguaje, un poema como “cidade / city / cité” puede leerse como el “plan piloto” para la construcción de “la” ciudad: un boceto que incorpora todas las cosas (cualidades, características) que componen una ciudad, una receta. En suma, se trataría de una definición de lo urbano por excelencia □ bien que de una definición paratáctica, por cuanto no hay sujeto que proponga una ilación de las cualidades, ni aclare a quién corresponde cada cualidad (Aguilar, 2003). La ciudad “planificada” del poema, en este sentido, responde al modelo de la *ciudad moderna*, si seguimos el planteo de Pablo Sztulwark, quien analizando las características de las ciudades y sus modelos de representación y planeamiento a lo largo del tiempo señala que “el relato moderno se organizó bajo un paradigma basado en la planificación en general y la urbana en relación con el eje que estamos considerando” (Sztulwark, 2010, p. 218). En este sentido, Augusto de Campos estaría construyendo un mapa, una cartografía abstracta de la ciudad moderna.

En ese mapa que sería el poema (expresión de la ciudad moderna) no hay sujeto, o bien el sujeto está en todas partes (como potencia de esa “mendicidad”, “felicidad”, “voracidad”, etc.). O la ciudad es el sujeto de esas sensaciones, improntas y actividades. Esto es materia de lectura, no aparece determinado en el poema (Aguilar, 2003). La combinatoria de cualidades que el poema presenta, que incluyen desde la *atrocidad* hasta la *felicidad*, y desde la *historicidad* hasta la *fugacidad*, como partes del fenómeno urbano, construye a la ciudad como una suerte de ámbito total que incluye todos los matices de la acción y la emocionalidad, y que presupone a lo humano como parte de la urbe

(¿podría un edificio o una rata sentir “felicidad?”), pero no lo representa en acto. Esto refuerza la idea de que estamos frente a un poema cuyo carácter de plan o de *utopía* es dominante. El hecho de que el poema no presente ni represente sujeto(s) (y por ende tampoco se pueda hablar de una *comunidad* o un *pueblo* representados) proporciona otra clave de lectura. La ciudad de este poema es una ciudad en abstracto, la obra no tiene ningún aspecto de “crónica social”, es una ciudad que no “mira” a las ciudades reales sino que bosqueja o convoca a una ciudad futura. No hay situaciones, pues el plan (paradigma de la ciudad moderna) no contiene las contingencias (Sztulwark, 2010). El pueblo, aquí, falta, está ausente o *está por venir*, podría decirse, parafraseando a Deleuze (Aguilar, 2007). Esta ciudad, construcción del poeta *designer*, responde a un plan utópico, y no funcionaría ya como “representación” de una ciudad latinoamericana (o de cualquier otra ciudad puntual de otra parte del mundo), sino como proyección, mapa o cartografía de un espacio deseado o perseguido.

En este sentido, y pese a que señalamos que el poema prescinde de todo tipo de referencialidad geográfica, histórica o de cualquier tipo hacia ciudades “reales”, la ciudad de Brasilia, como una posible referencia velada de este poema, viene a la mente del lector casi automáticamente. Al indicio sobre esta relación que nos proporciona el hecho de que Brasilia sea también una ciudad nacida “en la letra” (Rama, 1984), un proyecto modernizador nacido de “cero” y la materialización de una utopía textual (planeada por primera vez en 1822, y luego escrita en la Constitución del Brasil, en base a cuyo mandato el gobierno de Kubistchek decide emprender la construcción), hay que agregar que su fundación ocurre sólo 4 años antes de la publicación de este poema, y que existe como antecedente el paralelo antes señalado entre el manifiesto “plano piloto para poesía concreta” y el “plano piloto para a cidade de Brasilia”. ¿Podría pensarse entonces a “cidade / city / cité” como una obra alusiva a Brasilia, la cual representaría su paradigma de ciudad?

Puestos a analizar de modo riguroso el paralelo, debemos señalar que se trata, ante todo, de un gesto retórico (Aguilar, 2003). No resulta evidente que Brasilia reúna las 29 cualidades que “cidade / city / cité” confiere a “la ciudad” (¿cuál sería la “felicidad” de una ciudad prácticamente deshabitada en 1963? Brasilia es una ciudad fundamentalmente administrativa, carente de vida nocturna, difícil de transitar a pie) ni se puede afirmar que arquitectónicamente Brasilia acompañe el concepto arquitectónico que podrían suscribir los poetas concretos:

más allá de algunas coincidencias que giran alrededor de una actitud que, a grandes rasgos, comparten las diferentes tendencias modernistas, el proyecto de Costa-Niemeyer está muy lejos de responder a un programa concretista. Las formas orgánicas de Niemeyer o la recuperación del gesto artesanal en el plano-piloto de Lúcio Costa (hecho en lápiz y a mano alzada) no congeniaban con las búsquedas de los concretos cuyas formas geométricas borraban la individualidad y la expresión, consideradas ambas residuos románticos (Aguilar, 2003, p.81).

Más bien, hay que entender la referencia o el posible paralelo entre este poema, el proyecto de la poesía concreta y la ciudad de Brasilia, antes como una contraseña de la “modernización” (Brasilia como “nombre” o amuleto de la ciudad que se construye de cero, que nace como una solución e imagen *totalmente nueva*) que como un referente con el que los poetas concretos

dialoguen realmente. Para los concretos, lo importante es la modernización, el plan de ciudad nueva que incluye (o contiene en potencia, posibilita) una experiencia sofisticada de síntesis de la tradición moderna del arte y la arquitectura. Pero la ciudad utópica de “cidade / city / cité” de Augusto de Campos no es Brasilia. Como señala Aguilar, “lo que los poetas concretos van a leer [en Brasilia] es otra cosa [...] una serie de ideas-fuerza que se originan en la metáfora –de prolongada tradición– de la *tabula rasa*” (Aguilar, 2003, p. 287). Entonces, “cidade” no aludiría a Brasilia sino como contraseña de un cambio, de un proceso general de “modernización” deseado.

Ahora bien, si no es factible encontrar una referencia o equivalente “real”, cabe preguntarse, más allá de las características generales del planteo del poema (la superficie ilegible, la velocidad, el *shock*, la regla que conjura todo ello y revela las 29 cualidades): ¿cómo es la ciudad del poema? ¿Qué ideal expresa? Volviendo sobre la mecánica de la obra, se debe observar que la ciudad es “vista”, planificada o entendida como una *selva de signos*. No hay “paisajismo” ni color local. “El trabajo con la forma urbana [...] no tiene un carácter temático ni representativo” (Aguilar, 2003, p. 297). El poema mismo □ su interfaz visual □ funciona como único paisaje y éste puede asimilarse a la imagen de una ciudad vista de lejos (Aguilar, 2003) o bien, como señalábamos nosotros, a la de un tren en movimiento (otro emblema de lo moderno). O incluso, en una versión computarizada realizada por Erthos Albino de Souza⁴, nos hallamos ante una suerte de vista nocturna abstracta de edificios con luces prendidas. Pero aquí no hay *fanopeia*, no se convocan imágenes visuales más que por sugerencia: el poema es eminentemente abstracto. Manteniéndose como marco este esquema de lo moderno (planificado, tecnológico), lo que prima en la experiencia urbana es la aventura de la lectura, de la intelección, del desciframiento y escucha de los signos. El poema abstracto se presenta como un avatar ultramoderno de la imaginería de lo urbano □ lo abstracto aparecía desde los ‘50 como sinónimo de modernidad (García, 2011) □ y la ciudad es una acumulación de signos, un ámbito más para la aventura de la lectura (y esto está en consonancia con la idea de la poesía concreta de “sacar” a la poesía de la página y del libro, y concebirla en ámbitos que puedan realizar más ajustadamente el sueño de “virtualidad” signica del libro mallarmeano). La ciudad sería, en esta imaginería, una fiesta de relaciones diversas y novedosas entre signos, imposibles de contener en la página de un libro.

La *selva de signos* del poema (y de la ciudad que presenta o proyecta) se rige por una dialéctica entre caos y orden (de Campos, 1969; Machado, 1999; Aguilar, 2003) como toda la obra de Augusto de Campos. La ciudad-signo se *babeliza y desbabeliza* alternativamente, y aparece ora como fragmento, ora como totalidad, ora como opaca, ora como transparente, en las distintas instancias de la lectura. El poeta trabaja con una superficie ilegible, una cacofonía completamente alejada de cualquier imagen tradicional de lo poético, y con un procedimiento que puede producir choques y formaciones no controladas de palabras, por azar⁵; pero también trabaja con una “key” que le permite siempre

⁴ Erthos Albino de Souza es un pionero de la poesía electrónica en el Brasil. Su versión de “cidade / city / cité” se puede consultar aquí: http://www2.uol.com.br/augustodecampos/09_01.htm

⁵ El ejemplo más evidente es que el comienzo “atrocadu” contiene, además de los prefijos “atro” y “cadu”, la pequeña frase “a troca” (el trueque).

volver al orden y al sentido. La ciudad es opaca y transparente a la vez. Se presenta como un jeroglífico, pero como tal, es legible, es descifrable, es a la vez un jeroglífico y una fórmula (su conjuro). Aquello de caos que hay en el poema como “impresión” podría ligarse con la idea de una ciudad donde tienen lugar procesos vinculados con la dinámica de lo *comunitario*, ámbitos no controlados de lo social; pero ese caos aparece contenido □ como un avatar o aspecto □ dentro de un orden, el de la fórmula que “conjura” el jeroglífico de la experiencia urbana. Sin obliterar así la experiencia de extrañamiento que provoca la megalópolis, Augusto de Campos construye un orden, una fórmula, una síntesis o ley de lo que sería la ciudad. Recupera algunos de los tópicos de la aproximación a la ciudad en la poesía moderna que vinculan a lo urbano con una experiencia extática y de difícil control (el *shock*, la velocidad, la inasibilidad), pero elimina un “personaje” central del paisaje urbano como lo es la *multitud* (Benjamin, 1988; Schwartz, 1993). Y en tanto ciudad sin multitud, sin personas circulando, sin situaciones, la de Augusto de Campos aquí aparece como un plan o proyecto, una maqueta, un mapa: el trazado de un lugar por venir. En este sentido, la interpretación de si el modo en que este poema contiene lo *babélico* en su orden (en su carácter de *ciudad-falansterio*, pues así la describe Aguilar), resulta represivo o no, es materia de una discusión abierta. A nuestro entender, el poema se instala en una interesante tensión (entre la idea de una ciudad *babélica*, caótica y descontrolada, y la existencia de una regla que revela un orden y da cuenta de la totalidad, pero no anula el azar dentro de la “regla”) y la sostiene. “cidade / city / cité” plantearía entonces una proyección moderna y abstracta de la ciudad, ostensiblemente desconectada de la realidad de las principales urbes brasileñas de los años ‘60 (heterogéneas, abundantes en “incrustaciones” de zonas opacas, de arquitectura caótica, etc.), pero que incorporaría una dosis interesante de indeterminación (de instancias *babélicas* dentro de su orden transparente) que entonces no polarizaría totalmente su imagen de la ciudad en un orden o *falansterio* maniqueo.

Como sea, el carácter en cierta forma utópico de este poema, y de la aventura de la poesía concreta en sentido amplio, parece realizado más cabalmente que en ningún otro avatar en las acciones mediante las cuales los poetas del movimiento “instalan” sus poemas en la ciudad efectivamente. En 1982, Augusto de Campos realiza una primera intervención urbana, al exponer su poema “O Quasar” en un cartel luminoso en las calles de São Paulo. En 1985, se proyecta el poema “Código” en una muestra de *Skyart* organizada por la USP, y en 1987, finalmente, Augusto de Campos realiza, junto con el artista Julio Plaza (con quien lo une una larga historia de colaboraciones en la búsqueda de llevar la poesía a las tres dimensiones) la instalación antes mencionada del propio poema “cidade / city / cité” en el exterior del predio sede la Bienal de Arte de São Paulo (la cual puede consultarse aquí: http://www2.uol.com.br/augustodecampos/09_02.htm). La misma consta de las letras del poema construidas en un formato gigante, e instaladas ocupando en su totalidad más de 20 metros de ancho, reproduciendo a gran escala aquella palabra *portmanteau* (conjuro y jeroglífico a la vez)⁶. La ciudad pasa, así, por un momento, a ser soporte *efectivamente* del poema, a confundirse con él, y la

⁶ Es interesante señalar que en la instalación de 1987, no se colocaron las palabras “city” y “cité” bajo “cidade” como en la versión original y como luego aparecerían en la versión clip-poema, sino que el poema quedó como obra “monolingüe” en portugués.

identificación entre ciudad y poema, entre esa ciudad utópica y moderna (*selva de signos* que tiene un orden, una transparencia, una legibilidad) y una poesía moderna y vanguardista, destella como concreción por un instante. La imbricación entre cartelería, gráfica, estética sintética y poesía concreta, se convierte aquí en una realidad por la cual la poesía sale a disputarle el espacio público a la publicidad, a la cartelería, a la señalética. La poesía se integra a la ciudad, está en la ciudad, es la ciudad. De esta experiencia que Augusto de Campos repetiría en diversas oportunidades (la proyección o instalación de poemas en el espacio público) y que en 1991, tendría un capítulo destacado (al exponerse cuatro poemas del autor en proyecciones láser en la Avenida Paulista, símbolo de la ciudad) se puede extraer una conclusión interesante relacionada tanto con el carácter utópico que tendría este poema y con la idea del poeta-constructor, como con el rechazo de la crónica y del realismo como modos de tratamiento que hay en “cidade / city / cité” y en la estética de los poetas concretos en general: *el modo en que el concretismo se relaciona con el espacio urbano brasileño “real”, es intentando modificarlo, buscando intervenirlo, “diseñarlo”, pero no representándolo ni refiriéndolo.*

Resulta un tema de debate aún hoy, teniendo en cuenta esta conclusión que hemos esbozado, cuál fue el rol de la poesía concreta en la construcción de una imagen de Brasil como un país industrial, moderno y en vías de desarrollo, que resultaba funcional al modelo desarrollista, pero que tenía más que ver con proyecciones y utopías que con una realidad social, económica y estructural. Una crítica como Heloísa Buarque de Hollanda señala, en este sentido, que “la utopía desarrollista marcó profundamente la actuación del concretismo” (Buarque de Hollanda, 2000, p. 180) y que en su construcción utópica de la idea de un país moderno (y de una *ciudad moderna*, en dicho contexto)

está la más grave equivocación del concretismo: la creencia en el subdesarrollo como etapa (que estaría siendo superada) hacia el desarrollo. El cálculo político-económico de la vanguardia concretista no percibe el carácter estructural del subdesarrollo en el sentido de su integración al sistema capitalista internacional. No consigue, por lo tanto, pensar el subdesarrollo como relación. No se da cuenta de que la racionalidad de ese sistema establece una relación de dependencia entre las economías periféricas (subdesarrolladas) y las centrales (desarrolladas). [...] La modernización que de hecho ocurría □ pero para adecuar la economía brasileña a una nueva etapa de dependencia, marcada por la integración al capital monopólico era mal evaluada y *mitificada*. (Buarque de Hollanda, 2000, p. 180).

Ahora bien, si de cualquier forma las observaciones de Buarque de Hollanda son atendibles pero discutibles (y competen a una discusión política profunda sobre los procesos de modernización en Latinoamérica y específicamente en Brasil, y las posibilidades de alterar o no el esquema centro-periferia que la crítica deja intacto), es importante señalar que más allá de las proyecciones de poemas, las instalaciones en la ciudad y las intervenciones urbanas de obras de Augusto de Campos, posibilitadas por el salto tecnológico a partir de los años ‘80, que mostrarían al poeta aún embarcado en cumplir la utopía de hacer confluír “poesía moderna” y “ciudad moderna”; lo que avanzó, y ya desde fines de los años ‘60 (es decir, en forma inmediatamente posterior a la publicación de la primera versión de “cidade / city / cité”) en la obra de Augusto de Campos, fue una visión del espacio cada vez más alejada de la

transparencia, de la *ciudad-falansterio* y de la depuración, que terminaría conduciendo a un tratamiento del espacio más pesadillesco y negativo en sus poemas posteriores, algunos de los cuales trabajan con ideas y formas como la espiral, el laberinto, y la "catacumba". Si es cierto entonces que la ciudad no se convertiría, mediante la modernización, en una fiesta de signos y en un orden homogéneo, transparente e igualitario, como parecían sostener los poetas concretos en el período inicial del movimiento, también lo es que Augusto de Campos no mantiene un discurso afirmativo respecto del modelo de *ciudad-falansterio*, a lo largo del tiempo, sino que comenzará a plantear la idea de un poeta que resiste en "huelga" (en sentido mallarmeano) desde las catacumbas, y modalizará el ideal de *ciudad moderna*.

Es así que sólo un año después de publicado "cidade / city / cité", la tensión entre "fórmula" (o *conjuro*) y "jeroglífico" como modo de abordar la *ciudad moderna*, que aparecía más inclinada hacia la idea de una *ciudad-falansterio* hasta entonces (Aguilar, 2003), empieza a ceder espacio, en la obra de Augusto de Campos, a otros avatares más ligados a la tendencia a lo ininteligible, a lo opaco y a lo *codificado*. De acuerdo con la lectura de Aguilar, son la "explosión de los medios, la crisis política y la frustración del proyecto modernizador desarrollista" (Aguilar, 2003, p. 295), del cual Brasilia era un emblema, los que determinaron que:

a partir de estos cambios, la poesía concreta ya no tuvo una imagen urbana tan *pura* y comenzó a incluir una visión más caótica (...). La realidad contaminada y *babélica* explota en los poemas dejando atrás las pretensiones de una composición matemática y de una planificación determinante en todos sus pasos. (Aguilar, 2003, p. 296)

Es el caso del poema "Olho por olho" (1964, incluido en *Viva Vaia*, y accesible en: http://www2.uol.com.br/augustodecampos/04_01.htm), concebido por el poeta como "uma babel do olho" (de Campos, 1979, p. 123), es decir, aquel lugar donde fragmentos de las presencias de una *comunidad imaginada* (en ojos de distintos personajes históricos y de la cultura, que van de Duchamp a Mao) resultan imposibles de recomponer en una totalidad "inteligible", en un mensaje. La abstracción y la superficie "múltiple" o ilegible de "cidade / city / cité" se repiten (el poema es un *collage* de ojos de diferentes personajes dispuestos en forma de torre), pero la llave, la "key" para descubrir una "ley" bajo la superficie de este poema "sin palabras", está ausente. Aquí no hay *conjuro* y, mediante la alusión a ese emblema que es la torre de Babel, el poema construye una mirada de lo urbano que se diferencia de la de "cidade / city / cité", inclinándose hacia algo más distópico que utópico. Ya en el plano estructural, la forma de torre, contrapuesta a la horizontalidad de "cidade / city / cité", una horizontalidad que está en el corazón del ideal moderno de ciudad (Sztulwark, 2010), señala, en cambio, en dirección al crecimiento del aislamiento y de lo *babélico*, tal como se ha interpretado recientemente el *boom* de las grandes torres y rascacielos en las urbes contemporáneas (Virilio, 2011).

En "Olho por olho" se mantiene el tipo de aproximación o tratamiento de la ciudad desarrollado previamente, aunque se construya un sentido diferente alrededor de ella. El giro hacia lo *babélico* o hacia la ilegibilidad como forma dominante de producción de sentido en el poema (y en la ciudad) no incorpora ningún tipo de referencia concreta a alguna ciudad en particular, ni a

su lenguaje. La ciudad se lee *babélica* y múltiple en la medida en que resulta imposible restituir una lengua, sentido o código único en ella, pero no se construye como un *arca de registros* sociales (dialectos e idiolectos) que permita experimentar el modo en que eso acontece en una ciudad o sociedad X. La de “Olho por olho” sigue siendo, como la de “cidade / city / cité”, una figuración universalista o abstracta: no mira hacia el paisaje urbano brasileño en particular. Sin embargo, es notable que se abandone la idea de transparencia, vinculada con el ideal de la *ciudad moderna*, y que se ofrezca una imagen cuyo sentido no puede restituirse remitiéndose a la suma de sus partes (como ocurría en “cidade / city / cité”). También a diferencia de aquel poema previo, aquí aparece un rastro de lo individual y lo corporal de sujetos, a través de las imágenes recortadas de ojos, ojos que son lectores de signos, pero que son signos (rastros) ellos en sí mismos también.

En este poema, atravesado por la búsqueda de una confluencia estética entre arte *pop* y poesía concreta (de Campos, 1979) que resultara en una crítica de los lenguajes “realistas” y revelara los mecanismos que efectivamente producen el sentido y la dominación en la sociedad contemporánea (Masotta, 1967), por otra parte, la ciudad ya no está *por venir*, ya no se trata de un plano de construcción, sino que la imagen de la torre aparece preñada de “pasado”, pues esos ojos son los de personajes históricos y/o de la cultura, en su mayoría ya muertos. Se trata sí, nuevamente, de una suerte de ciudad “internacional” o “total”, sintética; pero ahora esta cualidad es meramente *babélica*, no hay un sistema de equivalencias idiomáticas que garantice la identidad y comprensión en esa confluencia, los pasajes entre las distintas lenguas. La ciudad *babélica* del poema puede vincularse ahora con una mirada crítica sobre el imperio de las imágenes en la vía pública, sobre la ciudad de la cultura *pop*, reinterpretada como un avatar que repite la torre de Babel, el máximo mito de la omnipotencia humana virada incompreensión entre los hombres. La *selva de signos* de la ciudad ya no puede ser ordenada (o ya no se desea ordenarla), y lo que impera es la opacidad. Este poema forma parte de un viraje de la estética del poeta hacia una “intencionalidad crítica” (de Campos, 1979, p. 124) respecto de lo social, tal como la declara en el texto introductorio a la exposición de la serie *Popcretos*, de la cual este poema forma parte. Esta mirada crítica o deconstructivista respecto de lo social y de ciertos lenguajes asociados a la modernización (los medios masivos de comunicación) estaba antes ausente y permite interpretar el importante cambio que se observa de un poema como “cidade / city / cité” a otro como “Olho por olho”. Dicho giro fue compartido, en esos años, por sus compañeros de la poesía concreta, y entendido como “fase participante” (Aguilar, 2003).

Mucho tiempo más tarde, en 1992, el poeta volvería a trabajar con una referencia vinculada a lo urbano, en el poema “Desgrafite”, que sería incluido en el libro *Despoesia* (de Campos, 1994, p. 123). Aquí, de Campos trabaja computando la dinámica del “graffiti” con su multiplicidad y palimpsesto (una pintada encima de la otra, indefinidamente, hasta taparse entre sí o generar nuevos signos e imágenes) pero en su representación o reproducción como poema le quita a ese “graffiti” esa “huella” humana que sería la textura manuscrita y ofrece un palimpsesto hecho en letras de computadora, con lo cual su poema podría asimilarse mejor al “stencil” como técnica de impresión urbana que al graffiti, o bien a la idea de “desmontar” un graffiti: *desgraffiti*. De cualquier modo, la obra emula una pared escrita con 4 palabras de una encima

de la otra, que forman dos pares compuestos por términos de sentidos contrarios entre sí, consistiendo el poema en las cuatro palabras impresas superpuestas una encima de la otra, cada una en un color distinto. Las palabras son “viver” (vivir, en rojo), “morrer” (morir, en celeste), “sorrir” (sonreír, en lila) y “sofrer” (sufrir, en azul). Los diferentes tamaños de las letras y los colores permiten que cada palabra sea legible pese a la superposición entre todas. En este poema, la visión de la ciudad sigue teniendo la impronta “industrial” y “moderna” (legible en el tratamiento tipográfico que rechaza la marca subjetiva y lo artesanal), pero se acentúa el carácter de la urbe como una mera selva sígnica para la cual no hay fórmulas ni síntesis. La poesía está *en* la ciudad, y el poema no es sino el cómputo del palimpsesto urbano, del encuentro de signos diversos que es lo que sería la ciudad, en su cartelería, en sus paredes. La ciudad es ahora en sí misma productora de poemas, y el poeta aparece aquí ya no tanto como un “constructor”, sino como aquel que “emula” (o *levanta*) esta poesía de las calles y la lleva hacia el papel.

Una última postal del trabajo con el espacio en la obra de Augusto de Campos (un espacio urbano, pues una de las frases o versos de esta obra habla de una “calle”) puede hallarse en el *clip-poema* “sem saída” (“sin salida”), del año 2000 (<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/semsaida.htm>), incluido en el CD que acompaña al libro *Não* y en la contratapa del mismo también, como imagen capturada de su versión computarizada. Aquí, la ciudad aparece figurada como un laberinto, y un “yo” lírico que se pronuncia en siete frases o versos que aparecen en la pantalla sin un orden fijo (pues el orden de emergencia y despliegue de los versos varía según donde cliquee cada vez el usuario del poema), da cuenta de una experiencia de agotamiento y encierro. Los versos del poema son: “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). Estos versos se despliegan al modo de gusanos o cadenas de letras por la pantalla según el lector-usuario cliquee: a veces aparecen completos, otras veces se borran antes de terminar de desplegarse. La ciudad moderna que fulguraba como un tren de velocidad y multiplicidad en el plan de “cidade / city / cité” en los tempranos ‘60, y que se desplegaba como campo para la intervención del poeta *designer*, casi cuarenta años después, se ha contraído a un espacio cerrado, en el cual lo único que hay es un rumor (en un momento del *clip-poema* se “disparan” todos los versos a la vez en la pantalla, y varias voces los leen todos a la vez). El poema hace una construcción *babélica* del espacio, poniendo a funcionar indefinidamente la dinámica del palimpsesto (una voz arriba de otra, un verso arriba de otro, la dificultad para leer). Si “cidade / city / cité” era, como planteó Aguilar, un “laberinto de una sola línea” (Aguilar, 2003, p. 294) que finalmente se ordenaba y del cual se podía salir, es decir, un “laberinto transparente” (Aguilar, 2003, p. 275), aquí el laberinto tiene forma y funcionamiento efectivos de laberinto, con múltiples líneas, y no tiene salida ni llave ni ley. Además, en el despliegue inicial de los versos del poema, cuando lo hacen individualmente, antes de dispararse todos juntos, se insinúan formas montañosas que se asemejan a las de morros, como las que tienen diversas ciudades brasileñas y, paradigmáticamente, Río de Janeiro, la ciudad de la mezcla que contradiría más explícitamente cualquier proyecto o visión “pura”

para la ciudad latinoamericana. El morro es, en la arquitectura urbana brasileña, el lugar habitual de asentamiento de las *favelas*, de aquello que excede a lo planificado. Así, sin referirse de modo explícito a Río (ni a ninguna otra ciudad, igual que todos los poemas analizados anteriormente), “sem saída” recupera, sin embargo, aquello de *babélico*, múltiple y caótico que hay en el espacio urbano, e insinúa una visión que ya existía pero sólo como instancia provisoria de una síntesis en “cidade / city / cité”. El poema recoge el elemento del caos y lo radicaliza: versos sin un orden, letras de una tipografía de difícil intelección, palimpsesto, rumor de voces, caracterizan una mirada sobre la ciudad (y sobre el espacio en general, un espacio que es metafóricamente el mundo del poeta y la cultura) que reconoce la ausencia de leyes ciertas (“curvas engañan a la mirada”), y atenta contra cualquier tipo de transparencia de sentido. La ciudad es aquí el ámbito de la superposición de voces en un rumor infinito (si no se lo “apaga” o “cierra” el clip-poema continúa indefinidamente), el lugar de la no-transparencia, donde es imposible orientarse: el ámbito de una circulación “sin salida” (circular, espiral, es decir, opuesta a la figura “progresista” del tiempo lineal y del avance), como reza el título mismo.

Conclusiones: Augusto de Campos y la ciudad moderna pero *babélica*. La crítica a la imagen del “Brasil moderno” en artistas de fines de los 60. Sentido político de las distintas figuraciones estéticas de lo urbano latinoamericano.

De la epifanía y *shock* plurilingüe pero descifrable de “cidade / city / cité”, (con su plan de ciudad moderna horizontal e inteligible), a la Babel de “Olho por olho” (donde permanece la idea de un orden geométrico pero aparece la multiplicidad como un hecho que anula la posibilidad de restituir un sentido único), y de allí a las proyecciones de poemas en la ciudad (en las cuales la utopía de la ciudad-poema, de la ciudad como *selva de signos*, se consume pero asumiéndose como una instancia fugaz, como mera intervención), hasta llegar a obras como “Desgrafite” (1992) y “sem saída” (2000), donde trabaja con el palimpsesto y las formas del laberinto y la espiral, Augusto de Campos fue modulando, a lo largo de toda su carrera, imágenes de la ciudad signadas siempre por lo *moderno* (es decir, la idea de una ciudad y un poema planificados, racionales, producto de un cierto orden o regla generadora) y lo *cosmopolita* (el multilingüismo, la apariencia tecnológica, una visión o tratamiento de la *ciudad* que se propone como “ciudad” en sentido genérico, o como *todas las ciudades*, y que de ese modo no remite directamente al contexto brasileño). Estas figuraciones, al carecer de referencialidad y construir imágenes homogéneas, omiten (o *velan*) la segmentación social de los paisajes urbanos brasileños “reales”, y por ello fueron objeto de críticas como la de Heloísa Buarque de Hollanda (esbozada hacia el proyecto concreto en general). Pero también tuvieron respuestas desde la serie artística misma, que hacia fines de los años ‘60 comenzaría (con obras de Caetano Veloso como la canción “Tropicália”, y con múltiples producciones del artista visual Helio Oiticica, como los *parangolés* y distintos modos de intervención en el espacio público) a esbozar una crítica a la visión “homogénea” y “moderna” del Brasil, introduciendo una “crónica social” paródica que devolvería territorio en las obras e imágenes a ciertas particularidades de lo brasileño ocultadas por el relato moderno. En el caso de Veloso, su canción “Tropicália” funciona como una parodia del proyecto de país y ciudad que simboliza Brasilia, e incorpora

como procedimiento constructivo la mostración de contrastes y coexistencias entre modernidad y precariedad, ofreciendo una visión carnavalesca del paisaje urbano brasileño, criticando la desconexión entre cierta monumentalidad modernizadora y el “pueblo”: “o monumento não tem porta / a entrada é uma rua antiga, estreita e torta”, reza un verso de la canción (Veloso, 1991, vol. 1, p. 128). En el caso de Oiticica, su procedimiento sería darle entrada a zonas “negadas” en las visiones más “puras” y modernas de la urbe, como lo son □ paradigmáticamente □ las *favelas*, que responden a una *arquitectura del caos* (Virilio, 2011) y a la mecánica de zonas donde la *immunitas* no está garantizada y que convocan a pensar en otros modelos desde el punto de vista político y de derecho (Espósito, 2007). Sin embargo, si estas visiones critican la imagen homogénea del Brasil como un ámbito *cosmopolita, moderno* e industrializado que poéticas como la de Augusto de Campos contribuyeron a crear, no debe dejar de señalarse que no se colocan, tampoco, en una posición diametralmente opuesta, sino que modalizan las imágenes y conceptos del concretismo, pero en ejercicio de aprovechamiento de la modernización efectiva llevada a cabo por la acción del grupo. En este sentido, señala la misma Heloísa Buarque de Hollanda:

la valorización de los medios de comunicación de masas, la necesidad de ser moderno, la utilización de elementos nacionales y extranjeros que caracterizan al tropicalismo –consciente ya del proceso de dependencia cultural- retoman el debate precisamente a partir del error del concretismo, pero no desprecian su información. (Buarque de Hollanda, 2000, p. 181).

Por otra parte, y no sólo por lo antedicho, debe señalarse que *a pesar* de su adscripción a una idea de ciudad *moderna* y *cosmopolita* (que velaría una zona de conflictos, matices y heterogeneidad: las temporalidades mixtas, los anacronismos, los diferentes estados de derecho y modos de organización que coexisten en el interior de las mismas urbes brasileñas), las obras de Augusto de Campos que abordan la cuestión urbana conservan una potencia crítica que las aleja que cualquier tipo de maniqueísmo. La misma radica en que, con el paso del tiempo, se vuelven cada vez más alejadas del modelo celebratorio de la *ciudad-falansterio* y giran hacia el modelo de la ciudad *babélica*. Del laberinto de una sola línea a la torre, y de la torre al graffiti, la espiral y el laberinto, con el correr de los años, la ciudad de Augusto de Campos, aunque se sigue proyectando “moderna”, y excluyendo de su representación las “situaciones”, es decir, los ámbitos en los que emerge lo coyuntural, los personajes, las transgresiones y lo inesperado (Sztulwark, 2010); pasa lentamente de un carácter utópico a un carácter cuasi-distópico, negativo, que presenta una mirada crítica sobre el espacio y la ciudad “que se piensa a sí misma bajo el ideal de la transparencia” (Aguilar, 2003), y recupera y prioriza cada vez más el aspecto *jeroglífico* y múltiple de la experiencia de las ciudades. La crítica a lo moderno contenida en su obra se desarrolla fuera del código “sociológico” (es decir, no funciona como crónica social, no se basa en referencias concretas) y por ello su sentido e interpretación resultan aún polémicos.

Como señaló Gonzalo Aguilar, la ciudad “diseñada” por los concretos es un “espacio urbano en tensión (afirmación y disidencia) con las urbes existentes” (Aguilar, 2003, p. 298). Lo mismo cabe decir sobre la ciudad que se proyecta puntualmente en los poemas de Augusto de Campos. Su referencia no

es Brasilia (que sólo funciona como contraseña de un proyecto de modernización), ni es São Paulo (aunque sea su medio en tanto lugar de las energías modernistas que condicionaron al proyecto concreto; y en tanto destino, después, para sus poemas instalados como intervenciones), ni tampoco es Río de Janeiro (aunque sus formas aparezcan insinuadas en un poema como “sem saída”). La ciudad en los poemas de Augusto de Campos es un plano o mapa que funciona como cifra o paradigma de una experiencia de la modernidad que los poemas mismos quieren ayudar a construir. Pero en el arco temporal que trazan, vistos como conjunto, se puede leer una progresiva concientización del fracaso del relato moderno como modo de intervención y tratamiento del problema de la ciudad, la emergencia de un discurso del “agotamiento” (algo que se volvería característico en la estética *expoética* de Augusto de Campos) y una flexibilización de los principios restrictivos a partir de los cuales se generaban, a fines de los años ‘50 y comienzos de los ‘60, visiones de lo urbano puras y homogéneas. Progresivamente gana lugar lo *babélico*, y el trabajo alrededor de imágenes que presuponen o contienen de un modo menos represivo aquello de caótico y vivo que hay en la vida urbana.

En cuanto a las implicancias políticas (y biopolíticas) que pueden leerse en la poética de Augusto de Campos y sus diferentes versiones de la ciudad a lo largo del tiempo, hay que decir que si no existe en ellas una representación del tejido social ni de las conflictividades peculiares de la ciudad “latinoamericana” (como sí aparecería en las poéticas de Veloso y Oiticica), lo que se plantea es la convocatoria a algo por venir. Se trata de “nuevas ciudades” o de “ciudades intervenidas” que convocarían a un pueblo *que falta*, que quieren *inventar un pueblo que falta* (Deleuze, 1978). La ciudad se figura “universal” y, si bien esto supone renunciar a una conciencia o mirada crítica y penetrante *hacia* las ciudades “reales” del Brasil (aquello que se señala como el aspecto “colonizado” de estas obras: no tener conciencia real de los procesos sociales, culturales y económicos vernáculos ni provocarla), no deja por otra parte de representar un factor dinámico en sí mismo al perturbar los esquemas centro-periferia que determinarían qué puede suceder en cada lado y cómo. El concretismo se quiere “colonizador”, ya que como vanguardia brasilera pionera a nivel mundial invierte los roles, y desde una visión utópica de sí, propone una imagen tecnificada y futurista de la propia (y de toda) ciudad y una cultura exportadora de matrices, conceptos y estilos. Esta convocatoria entusiasta a una modernización, criticada por Heloísa Buarque de Hollanda como un falseamiento de la imagen de lo brasileño, y como una incompreensión de las condiciones sociales, económicas y culturales reales de los años 60, puede resignificarse si se la piensa desde el concepto de una *comunidad por venir*.

Y es que efectivamente, Augusto de Campos despliega una visión de la ciudad que no incorpora ninguna heterogeneidad temporal y tiene pocas particularidades brasileñas, pero por su “inadecuación” respecto de las imágenes del presente, sólo puede pensarse como una especulación o utopía, una imagen de futuro que *convoca* un modo de *comunidad* por venir. De este modo lo interpreta Gonzalo Aguilar, al señalar, en polémica con Roberto Schwarz acerca de la política de la poesía concreta, que la obra de Augusto propone o convoca “uma comunidade sempre a vir e legível no poema” (Aguilar, 2007, p. 177). En este sentido, la idea que planteábamos en el primer segmento de este trabajo se completa y resignifica, si el modo de relación del poeta aquí con el espacio urbano debe ser entendido como una voluntad de

intervención, como un intento de modificar o *diseñar* el paisaje urbano (en una variedad que va de un *jeroglífico* descifrable o *conjurable*, a formas modernas y cosmopolitas pero *babélicas*), en su modernización efectiva de recursos estéticos y en su instalación y apertura de debates inéditos para la cultura brasilera (Buarque de Hollanda, 2000; Aguilar, 2007), puede decirse que la estética de Augusto de Campos tuvo éxito en su *convocatoria* a la crítica y al despliegue de esa *comunidad* por venir. Ésta aparecería en la obra de Helio Oiticica (con la problematización de la noción de autoría que activa el *parangolé*, su transgresión de las segmentaciones sociales, su yuxtaposición del museo y la *favela*, su mirada sobre lo marginal), la cual hubiese sido imposible sin el alfabeto instalado por el concretismo. Su invocación (su mirada política como siembra a futuro, como reforma estructural latente en la sintaxis modernista de las obras) dio frutos considerables en el campo de las realizaciones artísticas, intelectuales y en la renovación de las imágenes del Brasil. Al fin y al cabo, como señala la canción “Sampa” de Caetano Veloso (dedicada a la ciudad de São Paulo, y elegida por sus habitantes como canción representativa, en ocasión del 400º aniversario de su fundación), la “poesía concreta” pasó a formar parte del paisaje urbano. Es decir, lo modificó (si bien parcialmente), tal como pretendía:

Eu nada entendi
da dura poesia concreta de tuas esquinas
da deselegância discreta de tuas meninas...
[...]
Da feia fumaça que sobe
apagando as estrelas
eu vejo surgir teus poetas
de campos e espaços...

[Yo no entendí nada
de la dura poesía concreta de tus esquinas
de la deselegancia discreta de tus chicas...]
[...]
Del feo humo que sube
apagando las estrellas
yo veo surgir tus poetas
de campos y espacios...] (Veloso, 1991, vol. 2, p. 116)

Bibliografía

- AGUILAR, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña. Las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.
- AGUILAR, Gonzalo. “Algumas proposições para se pensar a relação entre Poesia e Política na Poesia Concreta Brasileira” in BANDEIRA, João – Lenora, DE BARROS (coord.) *Poesia concreta. O projeto verbivocovisual*. São Paulo, Artemeios, 2008. (pp. 175-192).
- BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Madrid, Taurus, 1988.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. “La participación comprometida en el furor de los años ‘60” en AMANTE, Adriana – Florencia, GARRAMUÑO (coord.) *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires, Biblos, 2000. (pp. 157-189).

- DE CAMPOS, Augusto. *Viva Vaia. Poesia 1949-1979*. São Paulo, Duas Cidades, 1979.
- DE CAMPOS, Augusto. *Despoesia*. São Paulo, Perspectiva, 1994.
- DE CAMPOS, Augusto. *Não (poemas)*. São Paulo, Perspectiva, 2003. La edición incluye CD con *Clíp-Poemas*.
- DE CAMPOS, Augusto. "Poesia concreta (manifesto)" en DE CAMPOS, Augusto – Haroldo, DE CAMPOS – Décio, PIGNATARI. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos. 1950-1960*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2006. (pp. 71-72).
- DE CAMPOS, Augusto. *Balance(o) de la bossa nova y otras bossas*. Buenos Aires, Vestal, 2006.
- DE CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- DE CAMPOS, Haroldo. "Introdução à 1ª edição" in DE CAMPOS, Augusto – Haroldo, DE CAMPOS – Décio, PIGNATARI. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos. 1950-1960*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2006. (pp. 9-11).
- ESPÓSITO, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires, Amorrortu, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Kafka, por una literatura menor*. México, Era, 1978.
- GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.
- GORELIK, Adrián. "Arqueología del porvenir. Arte y ciudad en Buenos Aires fin de siglo ". *Punto de Vista*, Buenos Aires, 57, Abril de 1997. (pp. 6-10).
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, Paidós, 1993.
- MACHADO, Arlindo. *El Paisaje Mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 1999.
- MASOTTA, Oscar. *El pop-art*. Buenos Aires, Columba, 1967.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- PERLOFF, Marjorie. *Radical artifice. Writing poetry in the age of media*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del Norte, 1984.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oswald de Andrade y Oliverio Girondo*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.
- SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. México, FCE, 2002.
- STULZWARK, Pablo. "Ciudad moderna – Metrópoli global". *La Biblioteca*. Biblioteca Nacional de la República Argentina, 9-10, 2010. (pp. 210-221).
- TYNJANOV, Yuri. *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1970.
- VELOSO, Caetano. *Songbook. Volume 1*. São Paulo, Lumiar Editora, 1991.
- VELOSO, Caetano. *Songbook. Volume 2*. São Paulo, Lumiar Editora, 1991.
- VELOSO, Caetano. *Verdad tropical*. Barcelona, Salamandra, 2002.
- VIRILIO, Paul. *Ciudad pánico*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011.

Gerardo Jorge

Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA) e investigador. Actualmente realiza un doctorado sobre poéticas de lo *antipoético* o *expoético* en la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, con eje en las obras de Augusto de Campos, Leónidas Lamborghini y Nicanor Parra. Es becario del

CONICET. Ha sido elegido para realizar una estadía de investigación en el Instituto Iberoamericano de Berlín (IAI) durante 2012.
Contacto: gerardjorge@yahoo.com.ar