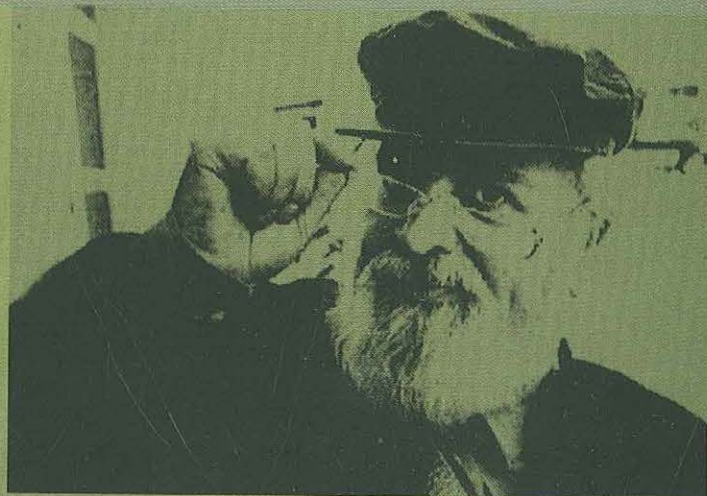


LISA BLOCK DE BEHAR
COORDINACION



Haroldo de Campos habría apreciado la iniciativa de editar este volumen de ensayos sobre su obra, si su vida entre nosotros no hubiera terminado el 16 de agosto de 2003, poco tiempo antes de la presente publicación.

Con este libro nos proponemos contribuir tanto a la celebración como a la difusión de una figura fundamental de la cultura brasilera, latinoamericana y universal. Poeta, finísimo ensayista, multilingüe transcreador, la importancia de su obra ha sido decisiva no solo para la poesía y el pensamiento de su país sino que, trascendiendo dimensiones nacionales y límites artísticos, ha cruzado el continente americano y los océanos, acercándola a otros confines y a las mayores formas de creación.

ISBN: 978-9974-675-29-2



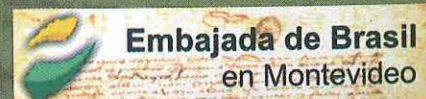
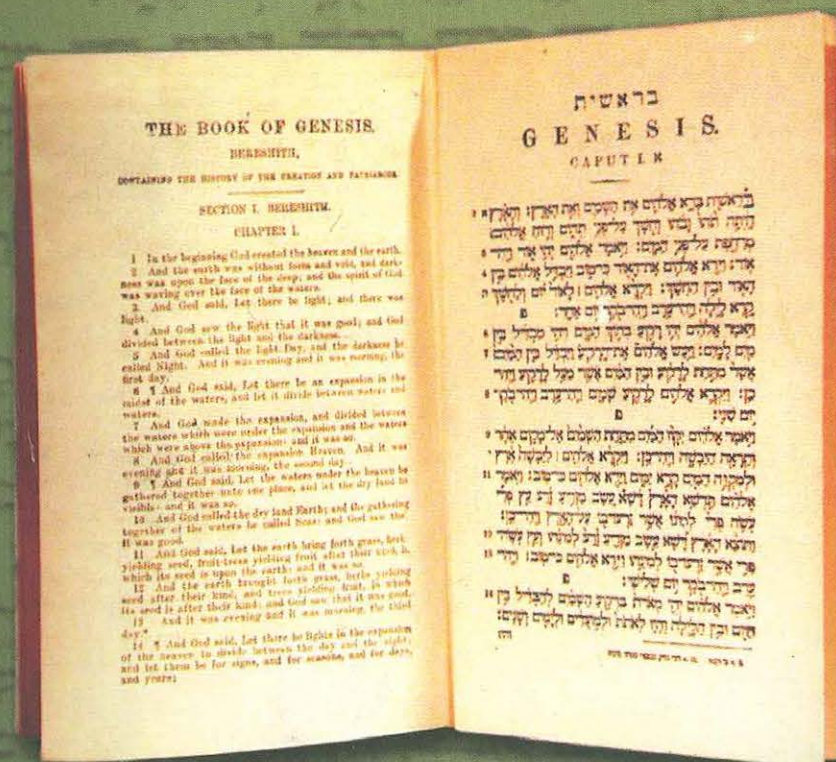
HAROLDO DE CAMPOS, DON DE POESÍA



HAROLDO DE CAMPOS, DON DE POESÍA

ENSAYOS CRÍTICOS SOBRE SU OBRA

LISA BLOCK DE BEHAR
COORDINACIÓN



Haroldo de Campos, Don de poesía


ENSAYOS CRÍTICOS SOBRE SU OBRA

LISA BLOCK DE BEHAR,
COORDINACIÓN

HAROLDO DE CAMPOS, DON DE POESÍA

ENSAYOS CRÍTICOS SOBRE SU OBRA.



 Embajada de Brasil
en Montevideo

PRESENTACIÓN

Fue en agosto de 1991 que el *Centro Cultural Internacional de Salto* realizó un homenaje a Haroldo de Campos, en Salto Oriental, una luminosa ciudad del litoral uruguayo, camino al norte pero no demasiado cerca de la frontera con Brasil. Invitados a participar en este acontecimiento cultural, que se propuso celebrar en estas a un poeta de otras tierras, participaron colegas estudiosos de su obra, escritores y amigos de Haroldo, admiradores de su literatura brasilera de origen y universal de resonancias, quienes no vacilaron en viajar desde países distantes o más próximos, desde la capital y otros departamentos, para participar en este Encuentro inusual, dispuestos a deliberar sobre la poesía y la poética de Haroldo, sobre sus traducciones transcreadoras y las teorías que las fundamentan, sus palabras que son ideas y figuras, sus sonidos que les dan sentido.

Con la cordial hospitalidad intelectual de quien no solo sabe de su tierra sino que sabe compartir esos saberes, Isidra Solari los recibió en un marco perfecto que, sin dejar de ser pintoresco, lucía la sobriedad de un paisaje que podía ser todos los paisajes, fluvial e insular, agreste y agrario, agradable, sobre todo, un ambiente acogedor a las discusiones e intercambios académicos y artísticos, a proyecciones de Films, *La nube de Magallanes* de Adriana Contreras, *Um Sarampo de Estrelas para 'Galáxias'* de Livio Tragtenberg, con presentaciones y comentarios de sus directores, a representaciones teatrales del Odin Teatret de Dinamarca, las revelaciones de *El castillo de Holstebro* de Julia Varley y de *Itsi-Bitsi* de Iben Rasmussen, los saludos en honor de Haroldo de toda la troupe.

ISBN: 978-9974-675-29-2

2009 Librería Linardi y Risso
Juan Carlos Gómez 1435 Montevideo / Uruguay
Tel.: 915 7129 - 915 7328 Fax 915 7431
libros@linardiyrisso.com
www.linardiyrisso.com

Las jornadas resultaron escasas para exponer y discutir las conferencias sobre los diversos temas que la inabarcable producción de Haroldo multiplica; las sesiones fueron filmadas en videos que Isaac Behar conserva cuidadosamente y, posteriormente, transcritas por sus autores, aparecieron publicadas en la primera edición peruana de *Haroldo de Campos, Don de Poesía*, y se vuelven a publicar en esta segunda edición uruguaya.

Fueron días en los que nos complacíamos con la presencia y activa participación de Tania Franco-Cavalhal; estaba con nosotros, ahora ya no está. Nos queda, entre sus realizaciones inúmeras, sus apreciadas reflexiones, desde la perspectiva de la literatura comparada, sobre la decisiva contribución que la obra de Haroldo aporta a la presencia de la literatura brasilera en el contexto de otras literaturas, a los diálogos que entabla con la naturalidad de quien las conoce y convoca. A partir de una aproximación comparatista y testimonial, Elisabeth Walther-Bense, quien participó, desde el principio, por razones biográficas en las manifestaciones de la poesía concreta, proporciona datos precisos sobre su surgimiento y una relación personal y poética que se afianza con la producción alemana, así como con la estética de Max Bense. Las especulaciones de Benedito Nunes aproximan, desde su visión filosófica, una poética del pensamiento y de la posibilidad de pasar del pensar de Haroldo a su poesía, de las meditaciones de una poesía "histórica y críticamente considerada" como es la suya, a la que suscita y sugiere. En una línea de pensamiento semejante, Horácio Costa se propone abordar la vastedad y variedad de "la producción algo proteica y multiforme" de un poeta que se encuentra en el centro mismo de la cultura que cuenta, las premisas de un poeta-ideólogo y temperamental que se sustraen a las articulaciones de una lógica impuesta y discuten los esquemas establecidos de una historia que esos principios reordenan según criterios en discusión y trans-

formación. Cuando Arnaldo Saraiva considera la actualidad de los temas relativos al nacionalismo en los años setenta y ochenta, la proliferación de estudios sobre la noción de nación, nacionalidad y la prescindencia de los mismos en los textos literarios, contrasta la importancia del libro de Haroldo *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura brasileira: o Caso Gregório de Mattos*, con la inconsistencia que, sobre esos mismos temas nacionales abundan en lengua portuguesa. Carlos Pellegrino, quien supo compartir con Haroldo frecuentes instancias de amistad y de fe poéticas, tiende a ilustrar una ascesis de la palabra por la que, en poesía, accede a un significado que va más allá de límites semánticos y definiciones convencionales, una transgresión y trascendencia que observa en *Ciropedia*, *Galáxias* y *Finismundo*, obras en las que los excesos poéticos alcanzan "el gozoso afán demiúrgico" que las desbordan. Los análisis de K. Alfons Knauth exploran las andanzas transidiomáticas de quien él considera uno de los "mayores heraldos en el campo de la poesía poliglótica". Desde su especialización, deliberadamente transdisciplinaria, reconoce en el hablante postbabélico que es Haroldo, en esa llamativa variedad de idiomas que le son propios, su "idiomaterno", apto para retornar a un estadio cultural anterior a los castigos y el exilio. Desde esta perspectiva multilingual y a partir de los diez modelos que construye, Knauth describe y define, la obra de Haroldo en relación con otras obras del multilingüismo literario. Boris Schnaiderman examina los aspectos transcreadores más relevantes en las traducciones de Haroldo, deteniéndose en aquellos que revelaron la poesía rusa moderna en portugués, traducciones en las que él mismo colaboró, recordando diálogos y anécdotas de momentos compartidos, ilustrando con ejemplos paralelos el refinamiento extremo con que Haroldo trata y logra trasladar los recursos sonoros del ruso original en su recreación en portugués. Se detiene especialmente en la poesía que Maiakóvski dedica "A Sierguéi Iessiénin", un poema sobre el suicidio de un poeta que anticipa

otro suicidio, donde Schnaiderman, como Roman Jakobson, oye el cantar en portugués con acento ruso. Dadas las perspectivas de su visión comparatista, Biagio D'Angelo observa los recursos onomatopéyicos, primarios, sorprendentes, en un extraño escrito de João Guimarães Rosa que habilita ciertas correspondencias con los rasgos propios de la lengua del origen, "el dialecto de la piedra y de la cosa" que las definiciones de Haroldo de Campos rescatan en los develamientos bíblicos de sus descubrimientos transcreadores y la potencia en transformación de mitos que, fundacionales, desafían los límites de la realidad o los más lábiles de la ficción. A Sonya Brayner le interesa considerar las consecuencias críticas y teóricas de las interpretaciones y clasificaciones de los ensayos introductorios encomendados a Haroldo de Campos, adoptados como eje de las discusiones fundamentales en los años sesenta y setenta en torno a la obra de Oswald de Andrade, por ejemplo, y la revaloración del autor que esa "operación crítica" y prologal ha promovido. Selma Calasans Rodríguez recuerda la entrañable amistad entablada en Nueva York en los años sesenta, que unió hasta el final a Haroldo y Emir Rodríguez Monegal, de quien fuera esposa, de episodios de los que ella fuera testigo privilegiado, de encuentros personales e intelectuales que surgen por afinidades electivas que dieron lugar, en los proyectos compartidos y realizaciones comunes, a una literatura latinoamericana consolidada por vínculos intelectuales, por intereses literarios comunes, los mejores, los mayores, de un continente que todavía los requiere. A Jacó Guinsburg le interesa tratar un aspecto diferente de la plural y heterogénea personalidad de Haroldo, concerniente a "el llamado entusiástico" de las representaciones teatrales que, textualizadas por una poesía que hace de la puesta en escena una recuperación de la palabra en acto, de la escritura en teatro, llama la atención sobre la invención de un "tríptico poético-dramático-crítico" recreado a partir del tema del Fausto de Goethe. Desde su sigilosa condición angelical, desde ese tiempo sin tiempo que no es aún

el nuestro, Manuel Ulacia reúne en las alternativas, que las sabias lecturas propician y oponen, a los mayores poetas de un continente americano que no los escatimó. Siendo él mismo un poeta, Manuel compara y contrasta atributos, hábitos, propósitos de ambos gigantes latinoamericanos y contemporáneos, la disposición vanguardista de Haroldo con el equilibrio clásico de Octavio Paz, ilustrando con precisas alusiones, las distintas perspectivas que ambos formulan en correspondencia recíproca, y que el poeta para siempre joven advierte en sus mayores. Interesada en los diferentes aspectos de la oralidad, Jerusa Pires Ferreira examina la lectura oral de *Finismundo* por Haroldo, de ese "poema-viaje" y de "la organización de un gran texto verbivoco-visual" realizadas por el poeta, rescatando la oralidad común a la poesía no escrita, sus estrechas relaciones con los mitos que no prescinden de los datos y recursos de la voz. Menciona los intercambios teóricos reconocidos por Roman Jakobson, la comprensión y apoyo que supo brindarle a la obra poética de Haroldo. A partir de ese poema interminable que es *Finismundo*, evocando la fundación mítica de Lisboa por Ulises, y los derroteros, náuticos y literarios, de otros intrépidos viajeros con los que el poeta mantiene diálogos imaginarios, intemporales, Nelson Ascher retorna sobre los mitos de Odiseo, los misterios de más de un viaje y el fin del mundo - también plural - hacia el que se dirige el viajero que, sin evitar las peripecias de la travesía ni la fatalidad final, regresa a su Ítaca natal, al origen, al lugar donde nació y de donde partió para poder volver. En ese contexto, el autor traza el itinerario de las referencias literarias y de mar adentro, con el fin de señalar "determinados elementos característicos de la modernidad poética" y la forma en que Haroldo los elabora. Roberto Echavarren aborda la imaginación verbal de Haroldo, su tendencia a contraer en una varias palabras, las atracciones vertiginosas de un montaje de voces, sílabas, sonidos, de un "*Work in Progress*" que no desconoce los ejercicios de James Joyce en *Finnegan's Wake* y los ecos de otros poetas que

resuenan en audaces aventuras en las que el lenguaje arriesga acepciones y sentidos. El libro incluye, elaborado, el texto que Livio Tragtenberg anunciara en el Encuentro de Salto, durante la presentación de su film dedicado a *Galáxias*. Dividido en dos momentos, consta de una primera parte en que comenta los procedimientos a partir de los cuales realizó la musicalización de *Galáxias*, y el segundo - según explica - consiste en "un diálogo interactivo con ese texto poético de Haroldo." De acuerdo con sus instrucciones, la musicalización debe alternarse, en cada oportunidad, con una línea de *Galaxias*, aunque pueden leerse simultáneamente o en contrapunto, por quienes no sé si llegaron a enterarse de esa publicación ni del reconocimiento, ahora infinito, con que agradecemos a Adriana Contreras su preciosa presencia en Salto, la proyección de *La nube de Magallanes*, sus comentarios anteriores y consecutivos en los que resumía, a cuenta de los fundamentos de su teoría cinematográfica personal, una estética general del cine y la práctica de un film que, por elaborar la materia literaria, no deja de elaborar la materia prima que el cine hace suya. También Adriana fue quien facilitó la grabación de la entrevista y el texto, que aquí se vuelve a publicar. Realizada con Hugo Bonaldi para TELEvisa de México, en el distrito federal, algunos años antes, da a conocer sus respuestas sobre la poesía concreta, su vigencia, las relaciones con las artes plásticas, con la música popular, que definen y extienden los análisis precedentes desde la propia perspectiva de Haroldo, confirmando. Se transcriben y completan, en esta edición, las anotaciones biográficas y menciones bibliográficas formuladas por Adriana Garrido.

Felizmente, y gracias a su comprometido interés con la literatura latinoamericana y el decidido afán comparatista de Biagio D'Angelo, las comunicaciones de quienes participaron en ese encuentro uruguayo y universal, más alguna otra contribución, fueron publicadas en *Haroldo de Campos, Don de*

poesía, con los auspicios de la *Embajada de Brasil en Perú* y el Fondo editorial de la *Universidad Católica Sedes Sapientiae* de Lima, en 2004.

Agotada la primera edición peruana, una prueba más de la dimensión trasandina y trascontinental de Haroldo, y pasados unos pocos años desde entonces, se publica ahora en Montevideo una nueva edición de ese libro.

Fue Eva Pereira quien, con lúcida visión, durante una breve estadía en nuestro país, se propuso llevar a cabo esta publicación aquí, donde el reconocimiento a su persona y obra había comenzado. Gracias a su conocimiento de la poesía de Haroldo, a los estudios que ella realizó sobre sus notables repercusiones en el entorno brasileiro, hispanohablante y mundial, sin dejar de considerar las reflexiones sobre teoría literaria formuladas por Haroldo, aparece la segunda edición con los auspicios de la Embajada de Brasil que supo comprender y apoyarla generosamente. Hubo algunos cambios, entre los que cabe apuntar la incorporación del ensayo de Gonzalo Aguilar, quien hace referencia a la poesía concreta de Haroldo, de Augusto de Campos, de Décio Pignatari, para pasar a considerar la "ideología poética", como se ha hecho en el pasado, pero desde una actualidad que atiende, en el caso de Haroldo, su casi obsesiva preocupación por cómo hacer poemas sobre la pobreza, en tiempos de indigencia, recordando su sentencia "Arte pobre, tiempo de pobreza, poesía menos". De João Alexandre Barbosa, su colega y amigo de décadas, se publica un estudio donde, a través de la trayectoria textual de Haroldo, fundamenta la posición central de su obra en la literatura de Brasil y del mundo, destacando, además de las invenciones poéticas de su imaginación, la importancia de sus escritos de crítica y de teoría de la traducción en los que pondera la atribuciones de "un ejercicio jubilatorio" y el reconocimiento de una articulación entre lo histórico y lo poético, en la que Haroldo se concentra a partir de los años

ochenta. Es a Eva Pereira, nuevamente, a quien agradecemos haber sugerido su publicación y solicitado a Frederico Barbosa la autorización para publicar el muy riguroso ensayo de su padre en español.

Mi agradecimiento a Arturo Rodríguez Peixoto, a las atentas lecturas que dedicó a estos ensayos y al atinado esmero con que participó en la realización de las sucesivas etapas del libro, reivindicando la doble vertiente, oriental y brasilera, que ha poblado estas tierras y que iniciativas como esta, que entrecruza varias iniciativas, intentan consolidar.

COINCIDENCIAS DEL ENCUENTRO

Lisa Block de Behar
Universidad de la República

A Emir Rodríguez Monegal,
en palabras de Haroldo de Campos:
"Ao seu luminoso espírito
iberoamericano e ecumênico"

No podría dejar de recordar, una vez más, un acontecimiento inusual que no ha perdido el entusiasmo de la iniciativa ni el asombro que suscitara entonces, a pesar de que ya son muchos los años transcurridos desde ese encuentro de pura amistad, de efusión intelectual e intensidad poética que dieron lugar a *Haroldo de Campos*, *Don de Poesía* y razón al poeta - que no dudó en pronunciar una de sus sentencias, no por consabidas menos auspiciosas -, cuando afirmó que todo en el mundo existe para terminar en un hermoso libro, sin que fuera necesario justificar esa afirmación ni declarar que fue por un Libro que todo empezó. Tampoco fue necesario anunciar ese final de hermosura ya que, en el fondo, Mallarmé estuvo presente o presentido, *en creux*, dirían los franceses, haciendo resonar - como en una vasija hueca - más el vacío que la presencia; o "en filigrana", diría en español, dirigiendo la mirada hacia los huecos diminutos formados por la delicada red de un hilado, dejando entrever la presencia translúcida, recatada, como una de esas metáforas (fr. *filantes*)

que, una vez descubiertas, se prolongan en el tejido verbal para afirmar sin que se noten, apenas trenzados, sus lazos y nudos.

También en este caso se pudo comprobar ese final literario y feliz. Si bien, como dicen ambos poetas, las cosas ya existen y no es necesario crearlas sino contribuir a que se descubran sus relaciones ("*ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres*"),¹ esos hilos que unen los sonidos sucesivos, en versos y, simultáneos en acordes, que no siempre se advierten, traman el texto, lo vinculan con otros textos, propios y ajenos, promueven sentimientos y adhesiones que encauzan su destino literario.

Fue así que, en busca de esas solidaridades literarias y amistosas, consolidándolas, para participar en un homenaje dedicado a Haroldo de Campos, en junio de 1991, procedentes de distintos puntos de Brasil, de América y Europa, llegaron a Salto Oriental, Uruguay, estudiosos, escritores y especialistas en la obra del poeta brasileño. Atravesaron un bosque de paraísos hasta llegar a "La casa del Lago" donde presentaron y discutieron sus trabajos, se leyeron poemas de Haroldo de Campos, se proyectaron films y exhibieron videos sobre su obra, se llevaron a cabo actividades teatrales programadas e imprevistas, porque no solo en un mismo lugar: en todo coincidían. El primer poema fue leído por el propio Haroldo, una lectura morosa, de iniciación, dedicada a Carmen, su mujer allí presente. Otros poemas fueron leídos, casi cantados, a varias voces, en portugués y en español; otros casi sin voz, apenas musitados, como sondeando el silencio que requiere el sonido para ser sentido, no oído, en busca del arquetipo inaudito que el poeta modula.

Sin pasar por alto las misteriosas conjunciones estelares que, como en otro cielo, el séptimo arte prodiga, se proyectó *La nube de Magallanes*, un film donde Adriana Contreras contempla desde estas latitudes esa nebulosa austral y, a su modo cinematográfico, pone en pantalla una *pléyade* de referencias rioplatenses, donde

siete estrellas literarias - sin contarlas - se atraían en un universo de imágenes y textos, ordenados según un montaje galáctico que replicaba el fenómeno visual, sideral y poético con que deslumbra la obra de Haroldo. Ante la dolorosa muerte de Adriana, Haroldo agrega a la constelación un astro más y su exaltación sugiere, al evocar el film, la visión de un firmamento y el consuelo de pensar que "adriana ascende à nuvem de magalhães", irradiando

um brilho novo
uma semprestreia nova
um fogo de santelmo
na caravela sideral
do nauta céu-vagante²

Otro film estrenado y proyectado en esta ocasión fue *Um sarampo de estrelas para 'GALAXIAS'*, la composición musical que Livio Tragtenberg realizó, en una especie de contrapunto cósmico con las *Galaxias* de Haroldo, y cuyos comentarios intercalares se trasponen en el escrito de su autoría que este libro publica. También de Adriana - en colaboración con Hugo Bonaldi - se exhibió una entrevista a Haroldo, realizada años atrás para la televisión mejicana, cuyo texto se transcribe, íntegro, en esta publicación.

Durante las noches de esos mismos días, el *Odin Teatret* de Eugenio Barba - que, por amistosa generosidad, había viajado al Salto Oriental para participar en nuestro homenaje - representó dos de sus obras mayores. La expectativa del espectáculo teatral había empezado la noche previa, en vísperas del homenaje a Haroldo cuando, a la luz más vacilante de las velas dentro, de bolsas de papel, que llevaban quienes acudían curiosos, tuvo lugar un "trueque antropológico", como denomina Eugenio a ese intercambio de bienes entre los cuales es posible sospechar, como en las transcreaciones de Haroldo, secretos de una creación an-

terior, antes que el quebrantamiento de lenguas dispersara a los hablantes y las articulaciones fracturaran la unidad de las Ideas en meras palabras. Ritos y gritos, aires y bailes, vestigios de una cultura arcaica emergiendo en el cruce de alguna improvisación, en el gesto de un oficio inesperado, a partir del enfrentamiento amable, amistoso, pero que no deroga sino destaca las diferencias con el fin de integrarlas.

Por la dilecta atención de Isidra Solari, viejas ceremonias - desconocidas aun por quienes las observaban sin saberlo - fueron celebradas discretamente por los pobladores del Salto. Indiferentes a los rigores de la intemperie invernal, parecían recobrar, desaparecidos o que nunca existieron, viejos templos, aquellos cuando el tiempo, su devenir o sus inclemencias, no contaban. En las calles de la ciudad, entre luces fugaces y sombras más o mal desdibujadas, una fascinación inesperada transformaba en sitios fantásticos la belleza inesperada del paisaje habitual. Hubo canciones, contrapuntos, pasos de danzas, desfiles, desafíos, mucha gente que, sorprendida por la conjunción paradójicamente espectacular que contemplaba y donde participaba a la par, discurría apresurándose desde los barrios con una animación que terminó en la plaza, en sus alrededores, o tal vez no terminó.

Una mañana, al finalizar las deliberaciones sobre la poesía concreta que es la iluminada realización de la armonía dual y visionaria de Haroldo, sobre su gesto de "escrever" que es una forma de ver - esa "*volonté d'écrire en peintre*", diría Yves Bonnefoy, de quien opta por escribir como si fuera un pintor -, se suscitó una discusión en torno a la integración lúcida y necesaria de los sentidos entre sí, al origen visual, teatral, que es, en propiedad, el de *teoría*. Intenté resumir algunas conjeturas sobre una posible transición bíblica-litúrgica-histriónica-filosófica del "Cantar de los Cantares" (*Shir Ha-Shirim*) en la *transcreación* de Haroldo que redimiría - por el pasaje a través de dos o más lenguas - el pesar del castigo, la dispersión idiomática, la diáspora. "Un canto de

amor Semítico" titula Haroldo las páginas que preceden al poema, transcreado al portugués, primero, transcrito consecutivamente en caracteres hebreos, seguido por la reproducción facsimilar de sus manuscritos, sus borradores que alternan y sedimentan vocablos en portugués y en hebreo, trazos que codifican según sus propias claves, vacilaciones y certezas, llaves, signos y señales, en la bellísima edición póstuma de *Eden. Un tríptico bíblico*.³ Allí apunta, entre referencias eruditas del pasado y lecturas más recientes, comentarios preambulares de quien estudió, además del hebreo profundo, numerosas traducciones del poema con rigor extremo y sabe de vanidades y vicios de otros versos que no requieren el "recorte rítmico-prosódico", en un caso, o el ambiente "agreste de lirismo del original", en otro, fundamentando las opciones de una traducción basada, más que en la discutible lealtad literal, en el juego de aliteraciones, asonancias, paronomasias y rimas que se corresponden con "*à habilíssima orquestração fônica do original hebraico*"⁴ y que son cometido primordial de quien asume, "poeta del poeta", como decía Haroldo de Novalis, la misión de "desocultar la lengua pura".

Por medio de esa forja de ilusiones que el teatro habilita, una actriz, Julia Varley, intentaría, sin declamar, recuperar en el prodigio vocal del *Cantar* las virtualidades de la voz que aún no se pronuncia, las energías oraculares de una articulación que está a punto de producirse, logrando, seguramente sin premeditarlo, atisbos de intemporalidad: esa dimensión sin confines que el *Cantar* convoca por medio de silencios, cambios de pronombres, de personajes, ¿quién habla?, de género ¿el amado o la amada?, de la misma flor que cambia de azucena a rosa, a nardo o lirio, de un verso al otro. No solo por esos paisajes inesperados, los pasajes repentinos, las mudanzas bruscas, las indecisiones discursivas propias de un poema muy antiguo y solariego, el *Cantar* logra esa suerte de apelación a las causas ideales "que pueblan la eternidad", decía Borges, una vocación previa a toda inter-

pretación, “una digresión filopoeticosófica”, diría Haroldo en otro contexto, la voz universal, casi sin voz, del amor-en-canto, el encanto del sentimiento que es anhelo, que es naturaleza de la naturaleza, entre rosas y lirios, valles y lágrimas. El superlativo hebreo, que el Rey de Reyes reclama desde el título dado a la poesía, o de la propia dignidad de su título de rey y sabio, que consagra y profana la vigencia prevaleciente del arquetipo, en el cantar, en los cantares, en los cántaros fragmentados, quebrados como símbolos que, por quebrados, se separan para reunirse por gracia de la interpretación, en la traducción magistral, en la comprensión que, compartida, recuerda su sentido fuerte. No sorprendió que, de una maestría a otra, Julia pasara a hacer otro tanto con *Minima Moralia*:

já fiz de tudo com as palavras
agora eu quero fazer de nada

Tal vez la fractura lógica y la especularidad enigmática que atraviesa de punta a punta este pronunciamiento categórico, el cruce en quiasmo que configura la contradicción dividida entre versos aparentemente opuestos, cifra una equis o dos. Entre otros sentidos, el signo de *por* (X) multiplica y la *letra* equis (X) una letra o dos, una incógnita a resolver o el enigma que, similar al que desconcierta en la palabra “*phix*” (que pretendió “inventar” Mallarmé) y de la que la equis es insignia, apunta en la serie rimada de una piedra (*onyx*), una laguna mítica y llorosa como el valle (*Syx*), para allí desaparecer: se dice y se anula; “*nul phix*”, anegada en la Nada sonora (“*le Néant s'honore*”). El vocablo, semejante al objeto que designa, aparece y desaparece entre sonidos tan afines que, al repetirse, se confunden y, por repetidos, suprimen su sentido: “*aboli bibelot d'inanité sonore*”. La aliteración dice y se anula a la vez, porque lo dice, y entrambas acciones la belleza permanece. Ni la belleza ni el azar podrán ser abolidos

mientras un lance de dados apueste a la fortuna que, por suerte, es circular como el verso.

A manera de epígrafe o de colofón, como si diera por concluida su obra para volver a empezar, en un par de versos muy breves, sin complacencia, Haroldo confiesa el cabal e inacabable quehacer poético: ya hizo de todo lo que se puede hacer con las palabras y, sin embargo, no se trata de una claudicación sino de un anuncio: hacer de nada. Sincera, la confesión irónica suena a preterición, una figura tan contradictoria como el quiasmo en cruz, que dice una verdad y la niega al mismo tiempo, sin dejar de decirla, sin el pesar ni la desazón de quien, abrumado por libros, propios o ajenos, escribió o leyó en exceso (“*la chair est triste, hélas*”), sino reivindicando su decisión de silencio, previo a la opción por volver al Principio, cuando la palabra y la acción no se distinguían. Antes que nada, el poeta *quiere decir*; quiere decir y hacer de todo con las palabras, como (se) dijo e hizo entonces, recordando los numerosos matices del blanco, hasta la hoja a la espera de un nombre,⁵ una creencia o creación que se suceden y alternan en la apuesta del sentido o en los arcanos de su origen, el trance caótico que se escinde para transformar por el trámite verbal, el desorden en belleza, un tránsito en el que ambas transacciones contraen un mismo compromiso de iniciación. Una oscilación entre decir-hacer y decir-no-hacer que, anticipándose a las teorías del lenguaje y sus ritos performativos, se ocupa de las dualidades de esa acción, menos dialéctica por arte y parte prosódicas, más simbólica, más inaugural.

Concomitante, la acción dramática y ecuménica del Odin, la concurrencia escénica de voces, de idiomas, de destrezas artísticas dispares y reunidas, visuales, danzadas, acrobáticas, musicales, literarias, populares, esas convergencias que funda su teatro, coincidieron en un encuentro que se propuso poner de relieve la configuración coreográfica de la obra de Haroldo,

entendiendo, más que el arte de la danza, el arte de representar un baile en el papel por medio de signos, como se representa un canto por medio de notas, una acepción que no admitiría fácilmente Ezra Pound pero que bien le convendría a “la danza del intelecto entre las palabras”, la “logopéia” que nombra y define⁶ o, como le gustaba reformular a Haroldo, feliz de trasladar al portugués la música del verso y la coreografía de la sintaxis a la página.

Si bien el enunciado “Desde una poética de la traducción hacia los orígenes de la poesía”, una consigna que congregó a los participantes del Encuentro, pretendía abrazar dos extremos de la realización, la formulación se prestaba para abarcar la obra de Haroldo, la doble visión estética y teórica, visual y verbal de una misma concepción poética, que no sabe escindir - que es también cercenar - una de otra. Como decía Edmond Jabès, “*Sours siamoises, séparées par la tête, la pensée et la poésie*”, afligido por las divisiones impuestas por una razón que segmenta la unidad fraternal en sectores, por una lógica que divide y separa y a la que Haroldo nunca condescendió.

Aunque ambiciosa, por tratarse de Haroldo, la propuesta no fue desmesurada ya que, al acontecer en su presencia y ante su obra, la desmesura forma parte de esa medida suprema que es la suya, “una forma del genio haroldodecamposiano en su fulguración poético-pensante”, en palabras de Jacques Derrida,⁷ quien celebraba las expansiones geniales de un amigo repentino que descubría gracias a un par de encuentros amistosos, lamentándose de no haberse visto antes y visto más seguido. Una escasez que Derrida resolvía bíblicamente al comprobar que, en la ausencia y aun a distancia, se verificaba el cruce de coincidencias e intereses, el mantenimiento intenso y menos prolongado de un diálogo sin fin, convirtiendo la ausencia en desafío de amistad y deseo de aprender de su “saber absoluto,

intemporal, definitivo, inalterable, indudable”, una fuerza oceánica y telúrica que generaba Haroldo en cada encuentro, en su entorno.

No es difícil reconocer los desafueros de una escritura que registra y revela, al mismo tiempo, en el mismo espacio, la emoción intelectual y gozosa de sonidos habitados por ideas, la inminencia de parábolas en palabras que deparan la felicidad de una voz a punto de ser dicha. Como si después de haber *espacializado* en las figuras de la poesía concreta todas las propiedades que definen la condición verbal, visual y aural de las palabras, se impugnara el anuncio de quien advertía, en la condensación poética, los indicios de un arte que comenzaba a disolverse al borde de la reflexión teórica o en las debilidades de un pensamiento que se retrae al margen de la acción. Al emprender una aventura textual que partía de la poética de la traducción y llegaba a los orígenes de la poesía recorría un itinerario que, una vez más, visitaba de un extremo al otro, atravesando el orbe de obras que, como las de Haroldo, no desconoce fronteras artísticas, territoriales ni temporales, sino para *revocarlas*, llegando hasta los límites para sortearlos, con el deseo de ir más allá, o más atrás, en un mismo movimiento, como si deambulara por las profundidades de un espacio donde sondeaba profundidades aún mayores sin ignorar los riesgos que acechan a la indefinición, al abismo del sentido que no cesa, infinito, más incierto cuanto menos nítidos son sus bordes.

¿Cómo superar las incertidumbres de la indefinición de las palabras que no se dicen, que se escriben en silencio entre silencios, contra las que se debate Edmond Jabès cuando comprende que “*Nous ne connaissons, du silence, que ce que la parole peut nous en dire*”.⁸ Para evitar ese silencio que, en acorde con la dicción, se trivializa en un blanco de la escritura, las palabras de Haroldo se aglutinan por una fuerza de atracción similar a la que rige los tropismos. Un orden natural habilita el regreso adonde se confunde el principio de la creación con la creación del

principio, olvidando en un día, por efímero y cotidiano, el tiempo y la precisión de sus medidas:

no jornalário no horáriodiáriosemanáriomensárioanuário jornalário

A su modo, las coincidencias del encuentro dirimían la fugacidad convencional de las cronologías, pretendiendo la utopía de querer radicar, aunque fuera solo por un breve tiempo, cierta intemporalidad: se proyectaba concentrar en un lugar, en una casa, en esos escasos días, autores y lectores, artistas y filósofos, poetas y críticos, atender a la par sus distintas procedencias, entender su diversidad de idiomas sin atenuar las diferencias que la propia obra de Haroldo provoca. Como si fuera posible conciliar tanta variedad en una sola instancia, se trataba de inducir, por la poesía, ese instante privado de tiempo que dejaría vislumbrar algún resplandor de eternidad; divisar en la coincidencia espacial, temporal, que el encuentro propicia, una tentativa de universalidad, la tentación de infinito que constituye el marco contradictorio y marca (de) su obra. Suspendidas las circunstancias - geográficas, cronológicas -, resaltados los modelos - estéticos y epistemológicos -, tal vez se multiplicarían las correspondencias que siguen irradiando los brillos que la imaginación del poeta filtra en la brevedad del verso o en las metamorfosis de su verbalidad en lúcida expansión.

La tendencia haroldiana a contraer palabras, como si contrajeran matrimonio, muestra la flexibilidad de procedimientos aglutinantes que no todas las lenguas practican, una extensión que Haroldo estimula al dar crecimiento de un término en otro, como si se opusiera a la *terminación* que *término* implica, para pasar los límites del léxico (un inventario establecido) y se decidiera a poner fin a los límites del lenguaje o ponerlos en evidencia. Como si las palabras puestas en serie fueran una sola, su escritura se permite sortear los blancos intervocabulares,

asimilando la continuidad oral a la ininterrupción gráfica, de la misma manera que sortea los límites idiomáticos si estos le impiden atravesar las fronteras de una lengua, como si se manejara dentro de una sola lengua, para hacer poco caso de ellas cuando son más severas que las aduanas que interceptan el pasaje, obstruyendo otros *pasajes* que Walter Benjamin convirtió, a partir de las estructuras de una arquitectura rígida, desde entonces y para siempre, en un espacio en movimiento.

Según sus afinidades poéticas, las palabras se yuxtaponen, liman sus bordes, concilian las contradicciones de la *reflexión* amparando, a la par, la imagen y la idea, poesía y poética y, entre ambas, atravesándolas, la traducción. Los textos de un poeta se entrecruzan con textos de otros poetas. Haroldo *transcrea* - en colaboración con su hermano Augusto de Campos, con sus amigos Décio Pignatari y Boris Schnaiderman - a Ezra Pound, James Joyce, Arnault Daniel, Dante Alighieri, Giacomo Leopardi, Stéphane Mallarmé, Vladimir Maiakovski, haikai, poemas del teatro *nô* japonés, de Brecht, de Octavio Paz: "*Nem sempre a poesia nasce do tácito diálogo do poeta com a linguagem. Há ocasiões em que se necessita do diálogo com outro poeta, a intertextualidade não apenas dos versos, mas também dos fazedores de versos. (...) se converte em intervencionalidade*", dice Emir Rodríguez Monegal en "Blanco/ Branco: Transblanco",⁹ un crítico que ha favorecido, él mismo, con su trabajo, con su vida, como pocos, como Haroldo, con Haroldo, el diálogo colectivo "por personas interpuestas" entre dos culturas que, la brasileira y la hispanohablante, demasiado cercanas, parecían encontrar en la relativa incompreensión de lenguas el pretexto para no acercarse.

Esa serie extensa de poetas no pretende más que seguir, en parte, el inventario de una pasión poética compartida a fin de dejar en último término sus transcreaciones personales del *Eclesiastés* y del *Génesis*, del *Cantar de los Cantares*, los libros a los que ha dedicado el fervor laico de su invención literaria y la gracia erudita de la crítica

filológica que la anima. Después de haber “dialogado” en secreto con la poesía de tantos idiomas y de haber difundido su versión de otros poetas, Haroldo orienta su búsqueda hacia una lengua para él nueva, la más antigua, el hebreo que le permite, una vez más, *regresar* - que es movimiento natural del verso -, *revertir* a los orígenes de la poesía, a los orígenes del mundo, por medio de la traducción, una *traslación*, que es también “traducción”, “metáfora”, el desplazamiento astral y poético que anticipa el “poema-constelación” y sus enigmas anafóricos. Gracias a las ambivalencias de una tarea doble que, al realizarse, contrae en la misma acción, en la misma dicción, significados antagónicos, se produce una labor que abarca dos labores indisociables cumplidas al mismo tiempo. Es decisivo para Benjamin que “*Die Aufgabe*”, la tarea que nombra y encara la traducción, signifique “renuncia” y “enunciación”, un nombre que deviene emblema de la tarea del traductor al denotar significados contrarios, como si por contrarios no se opusieran sino que fueran lo mismo, y la contrariedad o le fuera propicia o ni siquiera existiera.

No es privativa del idioma alemán esa potencia semántica de un término que se contradice consigo mismo, la posibilidad de expresar un oximoron en una sola palabra, una plurivocidad que se ha reconocido como uno de los resortes que anima el pensamiento filosófico pero, sobre todo, es fuente de las ambigüedades que la poesía requiere, favorece y que las hace a ambas, filosofía y poesía, intraducibles. El narrador de Borges, desconstruccionista *avant-la-lettre*, decía en “El informe de Brodie” que, en el áspero idioma de los yahoos, cada palabra podía significar un significado y su contrario, una significación doble y discorde que no debería maravillarnos en exceso - es un anglófono el que habla - ya que, ““en nuestra lengua” el verbo *to cleave* vale por hendir y adherir”. Una inconsecuencia semántica que determina los recursos de una poética que, en español, en inglés o en cualquier otra lengua, le es propia.

Si, al leer el informe redactado por David Brodie, el lector no debería sorprenderse ante las discrepancias semánticas y

simultáneas que la lengua reserva, también en la *Historia de la eternidad*, Borges y su narrador atribuyen a los teólogos la convicción de que “la conservación de este mundo es una perpetua creación y que los verbos conservar y crear, tan enemistados aquí, son sinónimos en el cielo”. En la narración la atribución cuenta Más Allá, y en esa eternidad permanece. Es a esa región que Benjamin acerca la función edénica de la traducción, la transcreación que dobla el texto y deja asomar, en ese pliegue, las contradictorias discrepancias semánticas que, por práctica y desgaste, se disimulan en la llamada “lengua de partida”. Una lectura que no se diferencia de la escritura, restituyendo sentidos, redimiendo los que se habían soslayado. Al pasar un texto de un idioma a otro idioma no solo *soporta* la versión “extranjera” sino que, al tolerarla, la sustenta mediante una solvencia literaria que apuntala en la mención su pluralidad de sentidos.

Si la creencia en la creación por la palabra dicha - al principio - y en la diáspora infligida por los idiomas - después -, son los dos mitos fundacionales del lenguaje que coexisten y se oponen en el *Génesis*, la prudencia del poeta suele salvar coexistencia y oposición por medio de la transcreación: la conjunción casi secreta que combina lengua del original y de la traducción, resueltas en una misma transacción verbocreadora. Por esa “felicidad” performativa que la poesía instaure, la gestión restituye parte de la materialidad del signo, rescatando su sustancia sonora y gráfica de las inadvertencias a que las reduce la función mediadora, el fin instrumental que las somete y no es su meta. La resistencia a usar el lenguaje recupera en la palabra la cosa - en hebreo no se diferencian - identificando ver, verbo y verdad. Un ánimo poético común consiente la complicidad inteligente que la traducción requiere y, a partir de esa afinidad dichosa, el traductor se empeña en restablecer la unión edénica que el quiebre en idiomas había interrumpido. Semejante al primer movimiento oral que precede a la pronunciación de una vocal, esa aspiración previa, preverbal,

hace posible “entrever el fulgor mesiánico”, atisbar la lengua pura que presentía Benjamin y en la que Haroldo, su lector venturoso, también confía confiando a una sospecha de experiencia, pre-nominal, indecible, la (trans)misión angelical que anuncia la lengua adánica-edénica, difundiéndola. Así entendida, más que la facultad intelectual de un saber idiomático imitado por otro saber, la operación de traducir implica la comprensión interior y anterior, la virtud del genio capaz de asir y reunir los fragmentos que la significación había segmentado y dispersado.

Antes de dar lugar a teorías lingüísticas todavía vigentes, replicando la referencia hebrea sin impugnarla, el poeta ya hacía del decir-hacer y lo decía, o lo mostraba, analógica mente y mención similar. En las variaciones diagramáticas de la poesía concreta, en los recursos de “iluminación icónica” - la ilustrada variante con que Haroldo califica la abducción, que bien administraba dentro y fuera de las teorías de Charles S. Peirce. En una etapa diferente, pero consecutiva a esa vocación por estrechar en una misma figura texto e imagen, persiste en su afán por acercar palabras superponiendo un texto a otro texto, una sobreescritura la suya que, con procedimientos diversos y materiales disímiles, se propone consumir la restitución de la unidad inefable en el espacio consagrado por la Escritura - también en plural y sagrada - superando las fracciones de la eternidad en historias o de la universalidad en idiomas.

En nombre de otro idioma el poeta se remite al Génesis, intentando restablecer, a través de su traducción, la solidaridad original del verbo y la acción. La transcreación, que es un compromiso asumido por el poeta, compromete por lo menos a dos poetas y dos lenguas o más. “*Estudar uma língua nova é descobrir uma nova poesia enquanto fazer diferenciado. Estudar o hebraico significon, ademais, poder começar pelo começo*” revela Haroldo en la introducción de su *Bere'sbit, a cena da origem*, un título que mantiene la concepción incoativa del hebreo que el portugués trasluce, una marca de agua en la página, indicios de autenticidad que no se desvanecen

aun ante la mirada del lector, escasamente avisado en ambas lenguas. En lugar - o además - de investigar un parentesco histórico o etimológico, al transcrear el Génesis, el poeta se propone dejar entrever esa lengua previa y primordial, en su propio idioma, “hebraizando” el portugués, ampliándolo hasta la desmesura de sus posibilidades bajo el impacto de la lengua extraña y haciendo que los pasos de esa coreografía sintáctica y la música fonosemántica del texto hebreo reverberen en portugués. Así pone en práctica la “*minúcia artesanal da linguagem*”, imbricando entidades verbocovisuales que estratifican y prolongan sensaciones y sentidos conjugados.

No se trata solo de mitigar por medio del ejercicio de la traducción la angustia o ansiedad de influencia de la que la teoría crítica se ha preocupado discontinuamente sino, sin descartarla, de un deseo de re-unión ancestral, la vieja nostalgia de lograr la integración inicial que inquieta al poeta, atento a superar las diferencias o, tal vez, suspenderlas, dejarlas en suspenso hasta cierto punto, en el espacio, derivándolas a otra especie, casi en el cielo, como una constelación o varias. En un *derrotero* aún en blanco, un destino y un libro que aún están por hacerse, el viejo Goethe ve un “Arco iris blanco” - nos cuenta Haroldo -¹⁰ cuando el prodigio de la mañana le reveló la luz en blanco anterior o posterior al espectro de colores reunidos en un color que es todos los colores. El *Blanco* de Octavio Paz, el poema de un poeta, la traducción de otro y la correspondencia alternada con Emir *entablan*, como diría de una partida de ajedrez, ese *Xadrez de estrelas* que ahora juegan a alturas que no alcanzan “las cumbres del blanco glacial” que admiraba Jabès, los matices de una página que espera ser escrita. *Blanco* en *Branco*, un poema en “otro poema, de otra textura y otra radicalización fónica, aunque increíblemente paralelo al texto inicial”.¹¹

Nostalgias de un “idiomaterno”, la entidad prelingüística donde se radicarían la matriz y materia del idioma, en un tiempo

pasado anterior al desastre que estrella la luz en líneas y voces dispares, tendiendo a oponerse, como si fuera posible enemistar el mundo por una parte y su referencia por otra, las palabras contra las imágenes, las lenguas divididas y rivales, el sonido contra el sentido, escritura contra presencia, teoría contra poesía, la flor que nace y vive en el tiempo de una antología: *crisantempo*.¹²

Por las obras que rubrica Haroldo, *Finismundo*, *Galaxias* y por las que no le son ajenas, *Eclesiastés*, *Génesis*, reinicia el viaje hacia las nebulosas del Principio, la intrépida aventura textual que lo embarca, como a Odiseo:

À beira-vista
da ínsula ansiada - vendo já
o alcançável Éden ao quase
toque da mão (...).¹³

Navegar hacia el pasado, del que poco se sabe, como “*Não sabemos do Mar*” como repite una y otra vez en su poema “*Thálassa, Thálassa*”¹⁴ aunque se rectifique a medias: “*En nada sei do Mar, mas o Poema o supre*”. Un regreso azaroso en cuyo transcurso las palabras se desintegran para reunirse en nuevas cosmogonías, retomando el viaje para orientarlo hacia la morada del origen

E Tu, Arvore da Linguagem,
Mãe do Verbo

Cujas raízes se prendem no umbigo do Mar¹⁵

El comienzo, aunque se dice tal, literal, empezó pero como si continuara, como si ya hubiera empezado antes. Ya se dijo: “*e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço*”, repetido tantas veces, traspasando el último viaje, su *Finismundo*: “*ali/onde começa ainfranqueada/ fronteira do extracén*”. El espectro de una luz creada de la nada, antes que nada, juega con los ecos del nombre que la crea, aparece y se oculta solo para volver a aparecer. Como el Rey de Reyes, que cita, Haroldo

escruta su “propia lengua” - *idioma* no es otra cosa - hasta encontrar las resonancias ancestrales, ecos de voces no escritas “acrecentando en nuestra lengua una fascinación semítica imprevista”.

Hostigando convenciones demasiado endurecidas, saca chispas a las palabras que estallan, hacen fuego o juegos de palabras, encendiendo matices inesperados en antiguas metáforas, resonancias anagramáticas que dan lugar a combinaciones impensadas. Son estrategias atávicas de la motivación contra una arbitrariedad que, atenuada, entre signos, nunca cede tanto como se desea. De la misma manera dice Haroldo que Martin Buber, al traducir con Franz Rosenzweig la Biblia, decidía “Ir hasta los límites de la lengua alemana para encontrar, dentro de su ámbito, las correspondencias con el hebreo”.

El poeta cuestiona los cimientos de su propia lengua y estremece la sintaxis, si es construcción lógica; las palabras, si tienen límites; los sonidos, si son solo literales, para que sean musicales. Al traducir, una lengua hace pasar por su órbita otra lengua, una especie de tráfico de influencias astrales, verbales, de diferencias, un cruzamiento de hierros, un duelo, el desafío de un término final, parcial que entra en universalidad, al entrar en poesía como si entrara en religión. Si dos lenguas se cruzan, como espadas en otra lengua, entre *Words/swords*, sus palabras vuelven sobre sí, no se suman, se resumen en un círculo al filo de la unidad que, semejante al cero, *cifra* la ausencia y la totalidad. Cero o círculo, una serie que empieza por uno y vuelve a empezar re-unida, como el sol del filósofo que es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol.

Va en busca de los trazos más profundos de un palimpsesto oral, de la inscripción anterior a la escritura y a la vista, huellas genealógicas de una lengua en otra, cuando la práctica de traducir, como la de escribir, acomete la pluralidad de sentidos y sonidos que pone a salvo la ambivalente continuidad de la literatura.

Más que una aventura paradójica, al acercarse a la unidad, una y única, por vía de las numerosas diversidades, el poeta emprende la responsabilidad de una cruzada constante, siguiendo el ancho y ajeno rumbo de la creación para descubrir en sus peculiaridades las analogías, verificar en las palabras los pensamientos, en la palabra escrita la palabra dicha o, al revés, la iconocidad en cada una de ellas y en la cadena de letras, sonidos en libertad, una misión y mística poéticas unidas, de grafías, sonidos verbales, musicales, experiencias sensoriales, intelectuales, todo en uno. Al analizar las reducciones que enriquecen de sentidos la poesía oriental, Haroldo reconocía en la síntesis del haikai, despojado del exotismo gratuito con que la visión occidental se conforma,¹⁶ la suma y compendio de una obra entera y en la estructura del ideograma, uno de sus emblemas.

La escasez de vocablos - "la parcimonia vocabular" -, las concisiones e imprecisiones sintácticas a la par, la exclusión de flexiones pronominales, verbales, en un Extremo Oriente; en otro más Cercano, pero igualmente oriental y original, las variaciones léxicas y aperturas gramaticales que, por omisión de vocales, la escritura bíblica ha consagrado, habilitando la mayor libertad hermenéutica. Menos antigua, la "condensación" poética con que el alemán (*Ver*)*dichtung* da también nombre y definición a la poesía, coinciden en el fervor transcreador de Haroldo, en una suerte de "teología de las letras" de quien no vacila en acceder a la trascendencia por medio de una síntesis. La síntesis absoluta con prescindencia de "accidentes gramaticales" que marcan las circunstancias, una unión primera que trasciende las diferencias, en procura de esa unidad inaugural de la que el final forma parte: "*ars poetica: una arte*".¹⁷

No es solo privilegio del extranjero o de un ángel extraño - que salvaguarda desde el silencio de la traducción o de la poesía - la posibilidad de advertir los tropismos de una palabra que se vuelve sobre sí misma y de descubrir, en el fondo, las reservas arcanas que la familiaridad de los signos contribuye a ocultar.

Haroldo vuelve a encontrar en las voces del hebreo bíblico la contracción semántica que descubre, por la traducción, "una metáfora cosmológica" - son sus palabras -: *shamáyim* por "*fógoagua*", los elementos combinados en "*céu*", una síntesis etimológica que atribuye a Rashí, quien menciona la creación del cielo (*shamáyim*) por medio del "fuego" y el "agua", la dualidad instaurada desde el Principio pero resuelta en Unidad.

Si uno de los primeros preceptos bíblicos sentencia la interdicción de los ídolos falsos como fetiches, execrando contrahechuras que imitan y veneran imágenes; si otra filosofía, en sus orígenes, deploró la imitación de copias porque se alejan varios grados de la verdad, las inscripciones de Haroldo observan, contradiciéndolas, la severidad de ambas reservas. Atendidas por recursos poéticos que su disposición artística e intelectual no admite como antagónicos, las concilia en poesía. La visión literal y la revisión semántica de su imaginación simbólica conjeturan, en un instante - sin tiempo -, la semejanza de las imágenes y la condición desemejante de la escritura en una fusión analógica, lúdica, espléndida. Sus escritos teóricos alternados con su obra poética, las convergencias de sus transcreaciones, la caligrafía ideogramatical que configura la visualidad y verbalidad en una misma emergencia relevan la previsión profética que Haroldo, el poeta que sabe, emblematiza en escritura y en un verso, ver: "*escrever é uma forma de/ver*". Gracias a su revelación, la evidencia epigramática del poema no es casualidad sino pura coincidencia.

Notas:

- ¹ Mallarmé. "Réponse à des enquêtes". *Oeuvres complètes*. Gallimard, Paris, 1945. P. 871
- ² de Campos. "Adriana ascende à nuvem de Magalhães". En Block de Behar & de Campos. *Adriana Contreras. Fragmentos de obra*. Albedrío, México, 2001. P. 11.
- ³ De Campos. *Eden. Um tríptico bíblico*. Supervisão editorial J. Guinsburg. Edit. Perspectiva, São Paulo, 2004.
- ⁴ Ídem. P. 110.
- ⁵ Jabès. *Ça suit son cours*. Fata Morgana. Francia, 1978. P.108
- ⁶ De Campos. "Hegel poeta". *O Arco-Íris Branco*. Imago, Rio de Janeiro, 1997. P. 64 o Pound. *ABC of Reading*. Routledge, London, 1934.
- ⁷ Derrida. "Chaque fois, c'est-à-dire, et pourtant, Haroldo..." (25/5/96). En *Homenagem a Haroldo de Campos*. PUC-SP, 1996. Se publicaron 300 ejemplares que no se comercializan.
- ⁸ Jabès. *Un Étranger avec, sous le bras, un livre de petit format*. Gallimard, Paris, 1989.
- ⁹ En Paz & De Campos. *Transblanco (em torno a Branco de Octavio Paz)*. Ed. Guanabara, Rio de Janeiro, 1986. P. 11.
- ¹⁰ De Campos. "O arco-íris branco de Goethe". *O Arco-Íris Branco*. Op. cit. P. 15.
- ¹¹ Rodríguez Monegal. "Branco/Branco: Transblanco". En Paz & De Campos. *Transblanco (em torno a Branco de Octavio Paz)*. Op. cit. P. 12.
- ¹² De Campos. *Crisantempo No espaço curvo nasce um*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1998.
- ¹³ Ídem. P. 57.
- ¹⁴ De Campos. *Transideraciones/Transiderações*. Recopilación de Eduardo Milán y Manuel Ulacia. Ed. El Tucán de Virginia, México, 1987.
- ¹⁵ Ídem. P. 22.
- ¹⁶ De Campos. "Haikai: Homenagem à Síntese". *A arte no horizonte do provável*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1977.
- ¹⁷ De Campos. *Crisantempo*. Op. cit. P. 61.

EL CENTRO CULTURAL INTERNACIONAL DE SALTO EN LA VISITA DE HAROLDO DE CAMPOS

Isidra Solari

Centro Cultural Internacional de Salto

El Centro Cultural Internacional de Salto tiene una historia que merece ser contada. Se fundó con el propósito de dar cabida a hechos culturales notables pero que a veces pueden parecer íntimos, cotidianos, inclusive humildes y que revelan en sí mismos cualidades memorables de los pueblos ya que perpetúan su apego a valores universales de civilidad.

Las actividades del Centro se proyectaban largamente, con el cuidado y la atención que esto implicaba, sin embargo se sucedían con afortunadas coincidencias que contenían, como denominador común no previsto, la amistad.

La perspectiva que nos da esta historia ayuda a definir mejor los acontecimientos, cómo se fueron sucediendo, ya que respondían a los mismos valores de pertenencia que habían justificado la fundación del Centro.

En el mes de agosto de 1990 se inauguraron oficialmente las actividades del Centro y se tomó como hito inicial ofrecer un homenaje a Adolfo Bioy Casares en la ciudad de Salto.

Se conmemoraban los cincuenta años del cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", en el que Jorge Luis Borges a pie de página consignara una fecha y un lugar: "Salto Oriental 1940". Un pretexto de celebración circunstancial insuperable.

"Tlön" nos indicaba un lugar geográfico y señalaba con énfasis, asimismo, una amistad legendaria rioplatense: la de Borges, Bioy Casares y Enrique Amorim.

El cuento, que ata a tres amigos y menciona, además, intencionadamente "Salto Oriental" como lugar de origen, era demasiado revelador y significativo en su contenido como para que no fuera la síntesis ideal de lo que nosotros también estábamos buscando.

Adolfo Bioy Casares no había visitado nunca Salto. Era un viaje que muchas veces había prometido a Amorim y a Borges pero que indefinidamente postergaba. Esta vez aceptó el homenaje que le ofrecíamos con su bonhomía habitual.

En realidad lo tentaba la celebración de un cuento que lo involucraba, ya que allí declara abominar de los espejos, y en el que una intervención de Enrique Amorim cierra la trama. Conocía de memoria, sin haberla pisado nunca, la casa donde se había escrito: "Las Nubes". Era la casa solariega de Amorim y su mujer Esther Haedo, prima muy próxima en afectos a Borges, quien la visitaba en viajes en vapores que anunciaban con sirenas su llegada.

Decidió en esta visita viajar conduciendo su propio automóvil, un Volvo gris plateado, noble y algo anticuado. Era una proeza conducir desde Buenos Aires por rutas largas y estrechas, pero lo acompañaría su hija Marta ya que era un viaje a los afectos de toda la vida. Llegaron y se instalaron, sintiéndose en su casa. Encontraron los lugares tantas veces mencionados, amistosos, los jardines con las estatuas conocidas de antemano, ya que se las habían mutuamente regalado. Los recuerdos de sus memorias imaginadas confluyeron, ya las conocían, eran las historias salteñas tantas veces evocadas por Silvina Ocampo, Esther Haedo, Borges y Amorim en Buenos Aires.

Los encuentros literarios, se organizaron en una vieja estación abandonada de trenes. La vieja "Estación del Puerto" cobró así vida, con las paredes todavía empapadas de las aguas de la última creciente del río Uruguay como si éste hubiera decidido no irse todavía; otras se organizaron en "Las Nubes", en el anfiteatro donde Enrique Amorim había filmado muchas de sus películas. Todos los lugares se parecían a escenarios de una literatura fantástica viva.

Este suceso que relatamos de la historia del Centro tiene mucho que ver con el homenaje a Haroldo de Campos; ¿acaso la literatura brasilera, aparentemente tan distante de nuestras lecturas, lectores y librerías, no tendrá la presencia de lo tan íntimamente nuestro que, por esa misma causa, no somos capaces de ver?

El Centro Cultural Internacional de Salto fue creado para abrir nuevas perspectivas en una zona del país alejada de otros centros más poblados, para que contrarrestara la atracción, a la larga irremediable, que siempre ejercen éstos y para que así expresara su propia universalidad. También se buscaba marcar una ubicación geográfica: la anchurosa mesopotamia argentina, el largo litoral uruguayo y el sur del Brasil de extensos campos verdes, que configuran una vastísima región que naturalmente es una tierra de cruces de caminos, de intereses y de destinos.

Salto tiene con el Brasil más que un largo vínculo; éste ya aparece en sus propios orígenes, hay estudios que sustentan la tesis polémica, como todos los orígenes, de una fundación lusobrasileira.

Existe, de todas maneras, una presencia cultural y humana a través de toda la historia de Salto que no se ha estudiado detenidamente porque constituye un fluir natural de gentes y costumbres, continuo, permanente e invisible, como todo lo evidente.

El estado de Río Grande do Sul, en el siglo XIX, tenía una economía semejante a la de esta región. La corambre, el tasajo, el charque, el aprovechamiento de la grasa y el cebo, formaron por mucho tiempo la base principal de la industria ganadera. No existían en aquella época caminos para encauzar estos productos, el ferrocarril inaccesible; sólo se contaba con la carreta tirada por bueyes que, picaneados por el carrero ("un carreteiro" como mi bisabuelo don Manuel Farinha Riet), sí podían llegar, sin caminos a las "fazendas" más recónditas, enclavadas en este semidesierto. Eran sempiternos mensajeros, llevaban "frutos del país" y traían comestibles, remedios, "presentes" y alivios como el del "naco" (tabaco negro picado envuelto en chalas) para fumar al abrigo del fogón en las madrugadas de heladas duras.

La carreta era el único vínculo de transporte, era el hilo que tejía una inacabable urdimbre por la infinitud de los campos apenas poblados.

Llegaban a la, entonces, Plaza de las Carretas desde donde su carga era llevada a los puertos sobre el río Uruguay; una promesa de comunicación para viajes con esperanzas oceánicas. El puerto "del Salto", sobre el río Uruguay, era sin duda el más cercano y se convertiría en el punto de convergencia para un destino más cosmopolita.

Las ciudades fronterizas de Bagé, Uruguaiana, Quaraí, Livramento y las más alejadas que conformaban las antiguas misiones jesuíticas, como Santa María da Boca do Monte, Itaquí, São Borja, Dom Pedrito, São Vicente, encontraron a través del entonces activo puerto la salida natural de sus productos. Luego llegaron a la ciudad las familias para dar a sus hijos una educación más académica que la improvisada en la campaña. Los Saladeros "La Conserva", de los Mattos Netto, de los Amaro, las Curtiembres, los Bancos de Mauá y las grandes casas de comercio de Salto los estaban esperando, muchos ya les pertenecían.

Existía en ese entonces una gran libertad en la navegación del río Uruguay. Cualquier barco, no importaba de qué nacionalidad fuera, podía llegar al puerto o costa que le conviniera, sin impedimentos legales. En las grandes crecientes se podía remontar el río y pasar sobre los enormes escollos de Salto Grande; las goletas, como la "Napoleón", llegaban al sur de Río Grande llevando mercaderías y trayendo cueros, cerdas y lanas y también el Correo. Con las grandes riadas también llegaban a Salto desde el Brasil las "jangadas": árboles talados de enormes fustes, atados entre sí, formaban un gran cuadrilátero; en el centro, una casilla de dos aguas, con apenas dos chapas de zinc arrimadas, era la casa del "jangadeiro" y de su perro que le advertía de las serpientes que arrastran las crecidas. Su carga de maderas de montes tropicales y la baquía de su conductor eran un espectáculo imperdible en los muelles del puerto al atardecer.

Se constituyó entonces una enorme y riquísima unidad geográfico-cultural que se autoabastecía. Fue sin duda por las condiciones antedichas que, a través de las décadas que abarcan desde mediados del siglo XIX hasta entrando el siglo XX, vinieron a Salto, más que a la ciudad a los campos de Salto, familias enteras con ramas de parientes colaterales. Se establecieron en remotos parajes rurales que, desde entonces, tomaron las características de sus habitantes.

La vida transcurría en las "estancias", que se comunicaban entre sí en reuniones de trabajo y familiares ya que además de la nacionalidad compartían el parentesco.

Nombres de familias como Barbosa, Farinha, Piegas, Pereira das Neves, Da Cunha, Amaro da Silveira, Teixeira, Jardim, Campos, formaron estirpes que son patronímicos comunes en esta tierra. Establecieron focos de civilización. Habían traído lo que hace la vida confortable y un poco más; también trajeron sus libros ("Os Lusíadas" de Camões se encontraba en estas

bibliotecas), amenizaban sus reuniones con músicas de campo y otras, más sofisticadas, que sonaban en los gramófonos, cuando estos llegaron con sus alardes tecnológicos. Pero sobre todo trajeron un sentido de permanencia a una tierra de nómades.

Constituyeron el entretejido humano de parte de la campaña; su empecinado afincamiento los llevó incluso a permanecer, en la vulnerabilidad de sus casas, durante las cruentas "revoluciones" de esa época.

Vale la pena descubrir hoy estas estancias. Algunas todavía conservan las troneras y parapetos desde donde se defendían de los ataques de los ejércitos de "las revoluciones", las más conocidas de 1897, 1904, aunque hubo otras entre medio. Sé de historias familiares que hablan de "sitios". Ejércitos que amanecían rodeando una estancia, que reclamaban la leva de la gente y la caballada encerrada en sus patios, que se enfrentaban a una bisabuela brasileira quien, detrás de la reja, escuchaba los reclamos del caudillo. Su nieto Alipio estaba cerca, era apenas un niño chico, y el caudillo hizo un gesto de presa que atravesó la reja (un rehén joven como botín de guerra). La abuela lo adivinó y con la brusquedad de un empujón salvó a su nieto. El caudillo, con un gesto de sarcasmo, renunció. Esta vez se había salvado mucho más que los caballos y los hombres.

Sin embargo, a veces, a pesar del coraje era imposible permanecer en la campaña; los ganados habían sido el consumo de las tropas; los caballos habían sido requisados; "las peonadas" hacia tiempo que constituían las "armas" más preciadas: "los hombres a caballo". El desierto a veces se tomaba la revancha.

La ciudad fue recibiendo, lentamente, ininterrumpidas oleadas de estos nuevos habitantes "exiliados". En épocas tranquilas, primero llegaban los que venían a estudiar. El Liceo Politécnico fue uno de los primeros Institutos de enseñanza fuera de

Montevideo. En años de grandes sequías, de estrecheces, estos estudios tenían que interrumpirse y se esperaba a épocas mejores.

Muchas de estas familias brasileiras que llegaron a Salto eran de gente culta, tenían el gusto por las buenas cosas de la vida; por los encuentros entre amigos, por las lecturas, por la hospitalidad de la buena mesa. Los juegos de cartas: "el solo", "el carioca", las tertulias de café, las delicias culinarias de los dulces, las cocadas, "los quindins", "la baba da moça"...

"Tome seis gemas, cuatro claras, meia garrafa de leite, e assúcar em calda branda. Bata os ovos sem separar as claras, misture ao leite e jogue na calda sem mexer, até ferver..." así empezaba la receta de uno de los postres que yo más identificaba con mi infancia salteña y con mi abuela. Muchos años después vine a saber, con sorpresa, que la ambrosía era una de las especialidades emblemáticas de la cocina brasileira.

Mucho de la idiosincrasia de esta ciudad, de su cultura, de su estilo de vida, de su forma de ser, de hablar, de algunas de sus expresiones, "Cachaça, água que os passarinhos não bebem", también algunas de sus palabras, "saudades" (recuerdos nostálgicos), "margullones" (patos zambullidores), "cuchilar" (cabecear de sueño), muchas de sus comidas, de sus fiestas, son herederas directas de aquellas con las que vinieron los ancestros que llegaron a través de sus fronteras (¿fronteras?) para afincarse en una patria que no sentían distinta a otra situada detrás de "una línea divisoria imaginaria" que separaría, lenta e inevitablemente, a los pueblos de sus raíces y costumbres.

Era común que abuelos uruguayos hablaran portugués con sus nietos uruguayos. La palabra "vovó" es para muchos la palabra verdadera de este vínculo de abuela. Era una forma de mantener, en un ámbito privado e íntimo, un modo de vida afectuoso que quería preservarse para mantener viva una cultura y su modo de expresarse. "Minha querida", "brotinho" era como de niña me

llamaban los primos de mi abuelo, que lo visitaban en sus viajes desde Río de Janeiro en visitas familiares y de recorrida de campos de Salto: Sopas, Arerunguá, Valentín, Cañas, nombres de arroyos y de parajes que los cobijaron.

Volviendo a las actividades del Centro Cultural Internacional de Salto, después de este largo meandro de disquisiciones comarcanas, pero confiados que ellas tengan un atajo, una perspectiva que nos integre al mundo: en esta oportunidad tenemos el privilegio de homenajear a Haroldo de Campos y su poesía.

No es a mí a quien corresponde hacer referencia a sus obras ni a la poesía de sus traducciones; viajaron especialistas desde países lejanos para hacer el homenaje y el reconocimiento que ellas se merecen. Pero sí creo que nos corresponde destacar la importancia cultural que esto tuvo para Salto, para la región, para el país y para la literatura universal.

La literatura brasilera, la relevancia humana y amistosa del protagonista de este encuentro y la de su obra, suscitaron una coincidencia de manifestaciones que, desde la poesía y la creación literaria, aparecieron en películas y videos inspirados en su literatura; así como también hubo representaciones teatrales que accedieron, por su expresividad, a la poesía universal de Haroldo de Campos. El encuentro pareció estar inscripto en un marco diferente a otros; hubo una especie de sensación de algo desmesurado y al mismo tiempo íntimo. Posiblemente estuvimos influidos por "una conjunción estelar", por un sino, para que éste fuera un acontecimiento galáctico, más allá de nosotros mismos.

Queremos hacer constar que el encuentro con Haroldo de Campos fue imaginado, pensado y proyectado por Lisa Block de Behar y por Carlos Pellegrino, hace ya bastante tiempo. Se quiso hacer un homenaje a la persona y a la obra de Haroldo y

hacer que la poesía concreta, que ha conmovido la literatura de este siglo, fuera conocida y disfrutada por nosotros y en este país.

Cuando organizamos el encuentro pensamos que constituiría algo extraño, lejano y diferente. Lenta, pero inequívocamente, empezaron a surgir signos que nos descubrían. Se hicieron evidentes rastros de orígenes comunes, pistas de cosas que ya conocíamos pero que teníamos olvidadas, contraseñas guardadas, escondidas, que hasta ese entonces, al estar desdibujadas, parecían vacías de contenido y de existencia. Fue como si un enorme y disperso rompecabezas se hubiera recompuesto finalmente.

La literatura brasilera, sus libros, la poesía de Haroldo de Campos, ya estaban aquí, en las cadencias de los recuerdos y de los conocimientos inconscientes y ocultos, pero a los que se tiende irremediablemente a reconocer.

Lo paradójico fue saber que este interés por lo que parecía diferente y lejano era, en realidad, el encuentro con nuestra propia identidad perdida y olvidada. El encuentro con nosotros mismos.

E agora "é o tempo de procurar". Obrigada, Haroldo.

Fuentes:

- Presbítero Rafael Firpo: *Historia del Salto Oriental desde su fundación hasta nuestros días*. Talleres Gráficos De Cruz - Pérez, Salto, 1913.
- José María Fernández Saldaña y César Miranda: *Historia General de la ciudad y del Departamento de Salto*. Imprenta Nacional, 1920.
- *Libro del Centenario del Uruguay (1825-1925)*. Agencia de Publicidad Capurro & Co., 1925.
- Rosa María: *A Arte de Comer Bem*. H. Leonardos Editor, Imprenta Bedeschi, 1936.
- Tte. de Navío Ing. Homero Martínez Montero: "Salto y su Río". Conferencia pronunciada por el autor en el Centro Comercial e Industrial de Salto el 9 de noviembre de 1956.
- Aníbal Barrios Pintos: *Paysandú. Historia General*, 2 tomos. Intendencia Municipal de Paysandú/Imprenta Rosgal S.A, 1989. Al tratar en el libro, en la página 325, de "El origen de Salto según el testimonio oficial", escribe:

"En el acta de la sesión de la Junta Económico Administrativa de Salto, de fecha 1º de julio de 1854, se avala su origen luso-brasileño. El original de este documento se encuentra en custodia en el Archivo General de la Nación -Libro N° 652- Fondo: Ex Archivo General Administrativo. Posteriormente fue publicado en el diario montevidiano "*Comercio del Plata*", en sus ediciones de fecha 5 y 6 de octubre de 1854".

HAROLDO DE CAMPOS Y LA TRADICIÓN LITERARIA

Tania Franco Carvalhal
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

A lo largo de una investigación en curso sobre las relaciones interliterarias y los mecanismos de cambios en la historiografía literaria brasileña,¹ he encontrado en la obra de Haroldo de Campos una fuente constante de reflexión e ilustraciones ejemplares de dichos procesos.

Partiré del supuesto relativo a la configuración de la literatura brasileña como un polisistema. Como se conoce por los trabajos de Itamar Even Zohar² que, a su vez, remonta a los formalistas rusos, particularmente a Roman Jakobson, a los de la escuela de Praga, como Jan Mukarovsky y Felix Vodicka, a algunos semanticistas soviéticos como Juri Lotman y, de algún modo, Mijail Bajtín, esa noción sistémica está fundamentada en dos campos esenciales: la vida textual y la vida antropológica. El fenómeno literario engloba esos dos campos, que se reúnen y se expresan en varios discursos. Conocido también como "dinamismo funcional" o "sistema de sistemas", el concepto de polisistema, es decir, de la literatura como un sistema heterogéneo, está basado en una serie de hipótesis interdependientes sobre lo literario y el comportamiento de sus elementos, definiendo los fenómenos de contactos y de interferencias entre los subsistemas que coexisten en un macrosistema. La aplicación de esa perspectiva de análisis ha mostrado ser especialmente rentable en las aclaraciones de las relaciones que se constituyen en factor de evolución literaria. A partir de la misma se altera la comprensión de la historia literaria tradicional, condicionada a ver desdoblado el proceso en un único sentido, o sea, de la vida

antroposocial a las obras, pero no al contrario. Si la interacción entre ambas no se percibía, el nuevo paradigma propone la vinculación completa de los dos campos, y el estudio de lo literario integra los discursos teóricos y críticos sobre el texto. La nueva concepción de historia literaria, como observa Clément Moisan,³ hace del fenómeno literario su objeto: será un discurso sobre la especificidad de ese fenómeno como polisistema, o sistema de sistemas, en sus transformaciones, en sincronía y diacronía. El análisis sistémico no ve los sistemas aisladamente, al contrario, estudia las relaciones entre ellos, tratando los diversos elementos que lo componen, discurso poético, discurso estético y discurso didáctico, los cuales, a su vez, comprenden otros subsistemas. Así visualizada, la noción de polisistema trata no sólo las oposiciones literatura canonizada o no-canonizada, central y periférica, alta y baja, sino que incluye otros elementos, como la literatura en traducción, notando su impacto y papel como factor de evolución de una determinada literatura.

Pues bien, la simple y breve evocación de dichas referencias conceptuales pretende subrayar aquí la pertinencia del estudio de la obra de Haroldo de Campos en esta perspectiva porque, en las formas que la identifican - discurso poético, discurso estético o literatura en traducción (para retomar los términos anteriormente empleados) -, esa obra múltiple afirma y rompe tendencias, actuando simultáneamente en los dos campos y constituyendo por sí misma un conjunto coherente para la reflexión.

Es este aspecto sustantivo de la producción intelectual de Haroldo de Campos lo que aquí se quiere destacar, es decir, que la multiplicidad de inquietudes no impide que se note, en el conjunto, la existencia de líneas de interés sistemáticas que en él sobresalen y configuran claras articulaciones entre ellas, y entre éstas y el macrosistema en el cual se inscriben. Dicho de otra forma, la obra de Haroldo de Campos es inquieta e inquietante.

Quiero decir, expresa una curiosidad plural que persigue textos, lenguajes y sistemas y, al estar centrada selectivamente en puntos estratégicos de la tradición literaria, actúa positivamente en la literatura brasileña, dinamizándola. Si, de un lado, su obra se construye como totalidad variada, mejor dicho, como una constelación, de otro, no se cierra en sí misma, sino que transita.

Quiero subrayar esos dos aspectos: el de constelación y el transitivo, por sí mismos afines en su naturaleza espacial. El primero alude a la organización de la multiplicidad; el segundo, acentuando su movilidad, transita y hace transitar.

Para leer la obra de Haroldo de Campos bajo esas dos perspectivas, se hace necesario aprehenderla en las diversas modulaciones, fijándose en la conexión entre las mismas, en la unión de los haces de ramificaciones que construye. ¿Cómo hacerlo sin herirle la índole creativa?

Recurriré a un crítico creador, a Roland Barthes, y a las sugerencias⁴ que disemina en un texto muy conocido, de 1971, *S/Z*. En él, en el estudio sobre *Sarrasine*, de Balzac, Barthes decide "étoiler le texte" como recurso para no estructurarlo demasiado, para evitar "de lui donner ce supplément de structure que lui viendrait d'une dissertation et le fermerait". En el sentido que atribuye a la expresión, "étoiler le texte" significa "ne pas le ramasser", o sea, no crear una etapa unificadora que lo reduzca, sino, al contrario, recrear los diversos escenarios de la enunciación. Eso es más que comprender el texto, es interpretarlo. En el sentido que atribuye al término: "Interpréter un texte ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait".⁵

Las sugerencias de Barthes se refieren al texto no sólo *lisible* sino también *scriptible*, el que merece ser reescrito por el lector, recuperado en su transitividad. En un texto como ése

les réseaux sont multiples et jouent entre eux, sans qu'aucun puisse coiffer les autres; ce texte est une galaxie de signifiants, non une structure de signifiés; il n'a pas de commencement; il est réversible; on y accède par plusieurs entrées dont aucune ne peut être coup sûr déclarée principale; les codes qu'il mobi-lise se profilent perte de vue, ils sont indécidables (le sens n'y est jamais soumis un principe de décision, sinon par coup de dés) de ce texte absolu-ment pluriel, les systèmes de sens peuvent s'emparer, mais leur nombre n'est jamais clos, ayant pour mesure l'infini du langage.

Leído ahora, este fragmento de Barthes parece tomar como objeto de reflexión la obra de Haroldo de Campos, texto plural, sistema galáctico, que se constituye en un conjunto estructurado pero no cerrado, con varias entradas, y que toma por medida "l'infini du langage", mejor dicho, las posibilidades infinitas de los lenguajes. Texto reversible que se puede reescribir y representar bajo varios ángulos.

La lectura subsecuente es un intento, precario, de apreciar, según sugiere Barthes, de qué plural está hecho. Pero persigue, sobre todo, la propia obra de Haroldo, que nos indica sendas en su recorrido, tomando como base la integración en sí misma y las formas como decide interactuar en el sistema literario.

1. El poeta trans-gresor

En *Finismundo - a última viagem*, se lee:

Tentar o não tentado -
expatriado esconjuro aos deuses- lares.
Re-
incidir na partida. Ousar -
húbris-propulso - o mar
atrás do mar.⁶

El poema de 1990 rescata lo no-descrito, el fin de Ulises que Homero silencia. Haroldo explica:

En este poema, al retomar libremente el topos, intenté reelaborarlo en dos tiempos: en el primero, en cadencia épica, fundiéndolo con el tema del naufragio en Mallarmé; en el segundo, una paráfrasis irónica, proyectándolo en el escenario contemporáneo: la busca (sarcástica pero siempre renovada) de la poesía en un mundo trivializado, "abandonado por los dioses".

Al coger al lector de la mano, el poeta lo guía en aventura de la imaginación y en la memoria de los textos. O sea, en lo todavía no dicho (porque dicho de otro modo) establece el recorrido. Sin embargo, cuando el viaje se concretiza en la palabra intencionadamente elegida e intencionadamente dispuesta, el lector está solo. Si las relaciones aludidas redimensionan una primera lectura del poema, las otras que establece y que pertenecen al dominio de su experiencia dan todavía al texto otra transitividad.

Es precisamente en la trascendencia textual del texto, en "tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos" (como lo dice Gérard Genette) donde el poema de Haroldo se lee no como el "último viaje", el de Ulises (o la última aventura, la de Mallarmé), sino como el primero en el dominio de la creación, mezcla, según J. L. Borges, de "olvido y recuerdo de lo que leemos".

La tópica sirve también al lector que la retoma aún más libremente, en una dirección circular tal como está aludida en "Le Don du Poème":

um poema começa
por onde ele termina⁷

El poema de Haroldo, una experiencia de viaje para el lector, es el inicio del tránsito por un universo de referencias recreadas,

aunque elíptica y concisa, en una sintaxis caracterizada por la suspensión, con palabras que realizan recorridos etimológicos para resurgir como nuevas, bajo forma olvidada.

De Walter Benjamin a Marx y a Max Bense, de Mallarmé y Pound y Joyce y Cummings a Oswald y a Gregório de Mattos, de los laís provenzales a los ideogramas asiáticos, de Goethe a *Macunaíma*, de Sousândrade a Vallejo, de Heráclito a Caetano, se diseña el trayecto con preferencias sintomáticas.

Nada es aleatorio. Todo lo contrario, las elecciones traducen más que afinidad o empatía, pues indician un movimiento de inserción en el sistema literario que quiere imprimirle nuevas direcciones. La actitud es crítica y creadora a la vez: la disgregación propuesta es otra forma de integración. El mismo autor lo explica en su "Ensaio de meta-metalinguagem" - el estudio de V. V. Ivanov sobre el poema de Khlébnikov de 1989.⁸

Al seleccionar un texto, el crítico exhibe un determinado repertorio, practica un corte sobre el acervo literario, le impone un punto de vista ordenador. Cuando se detiene sobre un autor del pasado, la nueva lectura que hace es una nueva ordenación de las posibilidades combinatorias del sistema literario, un aumento de información a través de la manipulación original de los elementos del repertorio dado. Cuando se vuelve hacia un poeta actual (en este caso, Velimír Khlébnikov, el que más experiencias hace en poesía rusa moderna, atento como ninguno a las solicitudes del futuro), amplía ese repertorio, con la incorporación de nuevos elementos de combinación no previstos antes en él y que la obra innovadora propone (o re-propone), pues, a veces, se trata de reactivar, modificándolos o no, elementos combinatorios olvidados o marginados.

Recuperando lo olvidado y lo no-canonizado, el crítico, como el poeta, desestabiliza el sistema (del mismo modo como lo hará el traductor) introduciendo en él otra dirección por fuerza del elemento (fruto del descubrimiento o rescate) que allí se introduce. Doble movimiento. Disgrega e integra, porque es necesario transformar para construir. En la renovación se implica la

destrucción, como en el recuerdo el olvido. La tradición se forma y se transforma en los elementos que la alteran, siempre en otras combinaciones.

"Quels textes accepterais-je d'écrire (de re-écrire), de désirer, d'avancer comme une force dans ce monde qui est le mien?" preguntará Barthes en el mismo S/Z.

.....
peirce (proust?)

.....
horácio, odes

.....
o que vai da palavra stella
à palavra styx

.....
marx

.....
num relâmpago o tigre atrás da corça
(sousândrade)

.....
o que acresce
resta
(nos sentidos)⁹

dirá el poeta en "A educação dos cinco sentidos".

La tradición se rehace en la creación: "hambre de forma", como está en *Xadrez de Estrelas*,¹⁰ registro del recorrido textual.

Tentar o não tentado

La intención de re-descubrir (cuando el descubrimiento es invención), de relanzar es inherente a esta poesía, así como caracteriza en el movimiento de la poesía concreta la busca de una neo-orientación; hecho que señalaba el agotamiento

momentáneo del sistema. Al vacío, lo nuevo. A lo estático, el movimiento va más allá de, a través de, también él, tránsito.

Re-incidir na partida

Como el proyecto se enuncia, en soplo continuo, en un texto donde no hay pausa:

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milunapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura (...).¹¹

La repetición entra por los ojos, por los oídos, por los sentidos, dando la dimensión del tránsito. Otro poema ilumina ese texto:

o ar
lapidado: veja
como se junta esta palavra
a esta outra
língua: minha
consciência (um paralelograma
de forças não uma simples
equação a uma
única
incógnita): esta linguagem se faz de ar
e corda vocal
a mão que intrinca o fio da
treliça/ o fôlego
que junta esta àquela
voz: o ponto
de torção
trabalho diáfano mas que
se faz (perfaz) com os cinco
sentidos

Para completarse más adelante, en “Mínima Moralía”:¹²

já fiz de tudo com as palavras
agora eu quero fazer de nada

2. El traductor trans-creador

El viaje es también “circunviaje” en los textos trans-creados, en “operaciones de lecturas” compartidas. También en la traducción de Mallarmé, Haroldo de Campos “relanza los datos”: al poema se incorporan versos de Sousândrade, de Maranhão Sobrinho, un fragmento de Joyce. Es todavía el doble movimiento. La inserción del texto de Mallarmé en el universo textual se realiza por la recuperación del que lo precede (y lo anuncia, después de él) y de lo que anticipa (y sólo se lee después de haberlo leído).

Para Haroldo, leer a Mallarmé (o leer a Joyce, Pound, Cummings y a otros trasladados al portugués por él e incorporados como literatura en traducción que actúa sobre el sistema que los acoge y no siempre lo hace en el mismo sentido que se les asignó en el sistema original) significa leerlo en oposición con otros, significa leerlo como lectura de otros, significa leerlo en el espacio intertextual de la cultura. En ese contexto es posible entender la necesidad continuada de crear nexos, de fundar relaciones, de distender el texto tejiéndolo con otros.

También el aparato de la lectura, la explicitación de las razones de elección y todo lo que fundamenta y revela el propio proceso de trans-creación. La “operación de la lectura” estimula la lectura e identifica la función mediadora de la traducción.

También aquí el poeta es trans-gresor. No en el sentido banal de relación con el original, sino en el significado sustantivo de

actuar sobre la lengua portuguesa como lo hace con el sistema literario: haciéndola reaccionar ante el influjo externo, desestabilizándola para que se re-cree.

Tendenciosamente intenta “hebraizar” el portugués al trans-crear “el que sabe”, del *Eclesiastés*.¹³ “Hebraización” que

no encierra la ambición desmesurada de repristinar el texto original en su “autenticidad” perdida. Tan sólo supone el proyecto operacional de rescatarlo, todo lo posible, en su poeticidad, ampliando los horizontes de mi lengua y explorándole las virtualidades bajo el influjo del texto hebraico. (...) El resultado debe ser evaluado en términos de su eficacia en la configuración poética de la lengua término, el portugués; como producto acabado en mi idioma, por lo tanto, en confrontación con las otras versiones preexistentes en él.¹⁴

La traducción literaria gana esa peculiaridad que las creaciones de Haroldo de Campos acentúan: la de ser otro texto siendo el mismo.

Quiere decir, como realización de una posibilidad de ser del texto inicial. Si la cuestión fundamental en la traducción literaria es la de “alteridad” y no la de identidad, el texto trasladado es la concretización de una de las posibilidades de ser que tenía un determinado texto. Cada texto trae en sí mismo sus posibles (y probables) traducciones. Todo texto traducido es un texto reescrito, pero también un texto a describirse.

Esta es la lección de Haroldo en el comentario a la traducción de la escena inicial del Primer Acto de *Antígona* de Hoelderlin. Digo *Antígona* de Hoelderlin porque el texto del genial poeta alemán es, a su vez, un original. Como tal traducido no será ya traducir una traducción, sino traducir un texto autárquico, autosuficiente, válido por sí mismo. En ese contexto, es posible leer de nuevo el “Dom do Poema”:

Um poema começa
por onde ele termina:
a margem de dúvida
um súbito inciso de gerânios
comanda seu destino.

El destino del poema no se encuentra en su primera versión, sino en sus reinventiones futuras, en otras lenguas de las que aprehende diversas modulaciones: un poema chino con algo de barroco, considerado “notoriamente obscuro”, que es re-imaginado por Haroldo y pasa a ser otro, siendo todavía el mismo. Al concretizar su “otredad”, el texto viaja de un sistema a otro y el carácter interpretativo de la traducción lleva a la modificación de la estructura lingüística en que la obra fue organizada como integridad semántica con connotaciones definidas, lo que produce, en cierta medida, la modificación de la estructura literaria. Después viene una adaptación al sistema que integra, una acomodación estética y hasta ideológica. Por eso, para Gadamer, toda traducción ya es una interpretación y, como toda interpretación, la traducción es una especie de “sur éclairage” que expresa el texto y el sistema en el cual se inscribe. Entonces se valoriza la dimensión hermenéutica de la comprensión de la obra retirada de su contexto original, y es cuando se hace efectiva la “fusión de horizontes”, en el sentido que el filósofo atribuye al término, el de la historia y el del intérprete.

Por eso, los “criterios trans-creativos” reiterados por Haroldo de Campos en innumerables ensayos se amparan en precisas opciones transformadoras de naturaleza paramórfica, como explica en *Transblanco*,¹⁵ acentuando el aspecto diferencial, dialógico del proceso. Una vez más, se activa allí la “vocación dialógico-transgresora” de la traducción, que, según Haroldo, comparte la doble actuación que caracteriza todo el proceso, arraigándose en él y desarraigándolo en un mismo movimiento de amorosa duplicidad.

3. La trans-mediación crítica

En el prefacio a *A Arte no Horizonte do Provável* (1969) escribe Haroldo:

No debe extrañar la presencia, aquí, de literaturas de lengua, tradición y tiempos diversos. En el mundo de la comunicación acelerada y de la comprensión de la información, no se puede recusar la contemporaneidad del acervo literario universal, en el cual nuestra literatura es el caso brasileño. Confrontarla con la experiencia de otras literaturas sólo puede enriquecerla, ampliarle los horizontes, y por otro lado, definir la posible especificidad de su contribución.¹⁶

En otros textos, anteriores y posteriores, había enunciado de forma diversa la actitud que identifica la actuación trans-mediadora, rasgo decisivo para la aprehensión de su obra en la totalidad. Como busca de las “afortunadas consecuencias” que, en la óptica de Borges, sintetiza las contribuciones sudamericanas a la tradición occidental, esa actuación intenta simultáneamente releer la propia configuración del sistema, menos ocupada con su disposición diacrónica, pero con las tensiones que posibilitan cortes sincrónicos y recuperaciones por la pretendida disposición comparativa.

Ese intento nos conduce de nuevo a Gadamer, en su *Verdade e Método* (1965) y a su convicción de que “ya no hay horizonte del presente que pueda existir separadamente, que no hay horizonte histórico que se pueda conquistar”. Esa concepción parece orientar la mirada que el poeta-transcreador-transmediador echa sobre la literatura brasileña y las formas de historiografía que la registran en “Texto e História”.¹⁷ Ante los inventarios vigentes propone una lectura radicalmente diversa del pasado literario, acogiendo la idea de una “poética sincrónica”, formulada por R. Jakobson, que considera conjuntamente la producción de un determinado período y la parte de la tradición que “permaneció viva o fue revivida”. La cuestión del establecimiento

de cánones es entonces esencial. La lectura diversa trabaja con los márgenes, con lo no-canonizado, con lo que quedó fuera de los elencos establecidos. La perspectiva, no-acumulativa, contempla (y rescata) la contribución de Sousândrade, de Pedro Kilkerry, de Augusto dos Anjos, de los árcades Cláudio y Gonzaga, de Gregório de Mattos.

Recupera, asimismo, las diversas iluminaciones y concluye que “entre el presente de la creación y el presente de la cultura hay una correlación dialéctica: si el primero es alimentado por el segundo, el segundo es redimensionado por el primero”.

No es otra la forma de pensar las relaciones establecidas en el interior del polisistema literario, y esa interacción continua y dialéctica es la que nos permite entender las tensiones creadas allí por los casos considerados tradicionalmente como “enigmáticos”. El legado formalista de las relaciones entre elementos canonizados y no-canonizados se hace, pues, particularmente rico, sugiriendo indagaciones sobre las interferencias de uno en el otro sin que se pierda de vista el fundamento cultural en el que ocurren. Creo que ha sido allí donde Haroldo encontró las primeras formulaciones para el problema. Pero también lo leyó en Pound, en la obra de quien resalta la actitud sincrónica, viéndola incluso en Genette (léase el ensayo “Poética sincrónica” en *A Arte no Horizonte do Provável*). Pero, para él está también en los poetas, en Eliot, en Góngora, en los concretistas brasileños. Esa poética que, a su entender, está “imperativamente vinculada a las necesidades creativas del presente”, quiere reemplazar las descripciones establecidas en el pasado por una nueva organización, cimentada en el presente.

Tal conceptualización presupone, como dirá en otro texto, la literatura como el dominio de lo simultáneo, “un simultáneo que se re-configura a cada nueva intervención creadora”. Por eso al crítico trans-mediador se le hace posible leer todo el espacio

literario de un solo golpe, “un espacio literario donde Homero es contemporáneo de Pound y Joyce, Dante de Eliot” y, diríamos, Haroldo de Campos lo es de todos ellos, al permitirnos, a través de su obra, leerlos revivificados, próximos a nosotros por la inserción que hace de nuestra literatura en el conjunto de los textos y por la inserción de éstos en su propio texto.

Como poeta trans-gresor, traductor trans-creador y como crítico de trans-mediación, Haroldo de Campos contribuye efectivamente para la articulación de la literatura brasileña con otras literaturas y la renueva en su tradición, obligando al lector a revisitarla con otros ojos.

Notas:

- ¹ Investigación que llevo a cabo con el apoyo del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq.
- ² Itamar Even Zohar. *Papers in Historical Poetics*. Tel Aviv, 1981.
- ³ Clément Moisan. *Qu'est-ce que l'histoire littéraire*. Paris, PUF, 1987.
- ⁴ Roland Barthes. *S/Z*. Paris, Seuil, 1971.
- ⁵ Idem.
- ⁶ Haroldo de Campos. *Finismundo - a última viagem*. 1991.
- ⁷ Haroldo de Campos. “Le Don du Poème”. En *A Educação dos Cinco Sentidos*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- ⁸ Haroldo de Campos. “Ensaio de meta-metalinguagem”. En *Revista da USP*, N° 2, junho-agosto 1989.
- ⁹ Haroldo de Campos. “A educação dos cinco sentidos”. En *A Educação dos Cinco Sentidos*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- ¹⁰ Haroldo de Campos. *Xadrez de Estrelas*. (recorrido textual, 1949-1974), São Paulo, Perspectiva, 1976.
- ¹¹ Idem, p. 200.
- ¹² Haroldo de Campos. “Mínima Moralia”. En *A Educação dos Cinco Sentidos*. São Paulo, 1985.
- ¹³ Haroldo de Campos. *Qobélet - O que sabe. Ecclesiastes*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1991.
- ¹⁴ Haroldo de Campos. “A palavra vermelha de Hoelderlin”. En *A Arte no Horizonte de Provável*. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- ¹⁵ Haroldo de Campos. *Transblanco*. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1986.
- ¹⁶ Haroldo de Campos. *A Arte no Horizonte de Provável*. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- ¹⁷ Haroldo de Campos. “Texto e História”. En *A Operação do Texto*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

**RELACIONES DE
HAROLDO DE CAMPOS CON LOS
POETAS CONCRETOS ALEMANES Y
ESPECIALMENTE CON
MAX BENSE
UNA GUÍA PARA LA CONSTRUCCIÓN DE
SU HISTORIA**

Elisabeth Walther Bense

El 7 de julio de 1959 Max Bense recibió una pequeña nota de un joven escritor brasileiro que había llegado a Stuttgart para establecer contactos con poetas alemanes. Su mensaje, en francés, decía así:

Soy amigo de Eugen Gomringer, él está en el movimiento de poesía concreta, en Brasil. Me agradaría mucho conocerlo personalmente y mostrarle el trabajo de nuestro grupo. ¿Podría usted darme una cita?

En Brasil estamos muy interesados en el tema de su nueva estética.

Haroldo de Campos

Desde 1953, Max Bense era, aparte de su cátedra en la Universidad de Stuttgart, profesor invitado en la Hochschule für Gestaltung de Ulm; allí conoció a Eugen Gomringer, secretario de Max Bill desde 1954. La obra de Gomringer "Konstellationen" (1953) interesó de inmediato a Max Bense por su amplitud de criterio hacia todos los experimentos literarios. Siendo Max Bense fundador de la revista literario-cultural "Augenblick", junto al editor Karl Fischer (1955),

publicó, en su segundo número, el manifiesto de poesía concreta de Gomringer "vom vers zur konstellation. Zweck und form einer neuen Dichtung".

Es así que Gomringer y la poesía concreta no eran desconocidos por Max Bense y, cuando recibió la mencionada notita, habiéndose encontrado con Décio Pignatari en Ulm, estaba deseoso de conocer a otro poeta concretista brasileiro.

Del mismo modo Max Bense conoció en Ulm, en el año 1955, a Helmut Heissenbüttel, uno de los primeros y más famosos de los poetas concretos alemanes, quien recién había publicado su primer libro con el título "Kombinationen". Heissenbüttel se ganaba la vida como editor de una casa editorial en Hamburgo. En su primer encuentro, Max Bense le solicitó directamente hacer una contribución a "Augenblick" y no aceptó excusas diciendo: "¡Ustedes los jóvenes, siempre esperan ser besados por las musas!" Heissenbüttel aportó entonces su artículo teórico "Reduzierte Sprache. Über ein Stück von Gertrude Stein". Este fue probablemente el primer escrito sobre Gertrude Stein en Alemania. En él ataca la división entre forma y contenido de la literatura del siglo XIX y acusa a la literatura del siglo XX de reducir el contenido y desintegrar la forma de su apariencia tradicional. Enfatiza también una nueva "posibilidad conversacional" que se halla en la reducción y retrospectiva del lenguaje mismo. Con este punto de vista, Heissenbüttel se aproximó a Haroldo de Campos y a las concepciones de su grupo, denominado "noigandres", así como a su llamado al compromiso, es decir, a la participación política, que él estimaba legítima en literatura. Con la aparición en 1956 de su libro *Topographien* (Topografías), Helmut Heissenbüttel se encontró por segunda vez con Max Bense, durante una jornada en Stuttgart. Bense sabía que Alfred Andersch, jefe del departamento "Radio-Ensayo" de radio Stuttgart, estaba buscando un nuevo asistente, así es que le pidió a Helmut Heissenbüttel presentarse a Alfred

Andersch y, en abril de 1957, obtuvo el puesto. Como Andersch se mudó a Suiza, un año después lo reemplazó. A raíz de este acontecimiento, se sucedieron muchos años de fructífera y amistosa colaboración entre Max Bense y Helmut Heissenbüttel, tanto en "Augenblick" como en Radio Stuttgart.

De 1960 a 1967 Heissenbüttel publicó sus "Textbücher" numerados. En 1966 su trabajo teórico "Über Literatur". En 1969 siguió "Briefwechsel über Literatur mit Heinrich Vormwer" y luego extensas obras en prosa, como "D'Alemberts Traum", "Eichendorffs Untergang und andere Märchen" y "Wenn Adolf Hitler den Krieg nicht gewonnen hätte".

No puedo entrar más profundamente en detalles respecto de Helmut Heissenbüttel, pero sí podría afirmar que no sólo no permitió la división entre forma y contenido sino que - y es el caso de "noigandres" también - no admitió diferencia alguna entre las formas textuales o "Textsorten", como Max Bense las llamó en su documento "Neue Textsorten" de 1961.

Distingue allí: textos semánticos y no semánticos, predicativos y mecánicos, constructivos y automáticos, lógicos y escolásticos, abstractos y concretos, determinados y rescatados, de alta entropía y de baja entropía, deducidos y concretos, abiertos y cerrados, homogéneos y heterogéneos, cortes de texto y trozos de texto, flujos de texto y montaje de texto, entre muchos otros.

El primer encuentro entre Haroldo de Campos y Max Bense, en julio de 1959, fue tan excitante, estimulante y positivo que Max Bense decidió de inmediato exhibir la nueva literatura del grupo brasileiro en la Universidad de Stuttgart.

Haroldo de Campos envió, en septiembre de 1959, una encomienda con libros, fotografías, diarios, revistas, un disco con sus poemas, etc., que fueron puestos en exhibición en el período invernal en la recientemente fundada Galería Universitaria,

que también dirigía Max Bense. Esta fue la primera exposición de poesía concreta, propiamente tal, en Alemania. En conexión con estos textos, la sesión de trabajo "Geistiges Frankreich" del Studium Generale de la Universidad de Stuttgart dedicó una tarde, exclusivamente, a los "noigandres" y un pequeño catálogo con textos de Augusto y Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo, Gerhard Rühm, Helmut Heissenbüttel, Eugen Gomringer, Claude Shannon, Francis Ponge y el mismo Max Bense fue publicado en relación con esto.

Por cierto Gerhard Rühm, Claude Shannon y Francis Ponge no pertenecían al "Grupo Stuttgart" de poetas. El primero pertenecía al grupo "Vienés", que existía desde 1952, constituido por Rühm, Achteiner, Artmann, Bayer y Wiener. En 1961 Rühm había ya publicado sus "Konstellationen", luego de haber publicado "Montagen" en 1956, junto a Artmann y Bayer. El documento de Rühm, "Die Wiener Gruppe" nos permite tener una buena perspectiva de los objetos concretistas de sus miembros pero, pese a numerosas similitudes, sus intenciones son un tanto diferentes de aquellas de los brasileiros.

Otro poeta concretista que trabajaba en Stuttgart era Reinhard Döhl. Cuando lo conocimos era aún estudiante de la Universidad de Göttingen.

En 1959 fue enjuiciado por la corte de justicia, bajo el cargo de blasfemia, por la publicación, en esa fecha, de un poema "Misa profana". Tal como le escribiera a Max Bense, este poema era su particular punto de vista sobre la fuerte influencia del catolicismo en la vida política y cultural alemana. No se salvó de perder su pasantía y de ser expulsado de la Universidad de Göttingen. Con la ayuda de Max Bense y de Fritz Martini, profesor de literatura alemana en la Universidad de Stuttgart, Reinhard Döhl logró ser aceptado en esta última universidad, en la que terminó sus estudios y donde es hoy profesor de literatura.

Debido a la imposibilidad de continuar publicando la revista "Augenblick", por razones económicas, Max Bense y yo fundamos *edition rot* en 1960. El primer librito o texto publicado fue "Grignan-serie. Beschreibung einer Landschaft" de Max Bense. En setiembre de 1960 publicamos como nuestro rot 2 "11 texte" de Reinhard Döhl. No fueron concebidos como poemas concretos sino como textos experimentales con montajes de citas de Reverdy, Breton, Schéhahdé y Wittgenstein.

Más "concreto" fue su "Porträt-ein-wände" (rot 9), que produjo junto a Klaus Burkhardt. El texto no ilustra la tipografía de Burkhardt pero es complementario a ella, reflejando los patrones gráficos. "Teile", otro texto de Max Bense, publicado junto con un dibujo en tinta china de Paul Wunderlich, ha sido reimpresso en numerosas ocasiones después de su primera publicación.

El mismo año 1961, apareció en *edition rot*, "Haiku Hiroshima" por Ludwig Harig, un joven escritor de Saarbrücken. Harig colaboró con "Augenblick" desde 1956 con poemas, retrospectivas, traducciones y textos propios y - aunque no vivía en Stuttgart - se sentía miembro del "Stuttgart Group", influenciado por Abraham Moles con su "Erstes Manifest der permutationalen Kunst" que publicamos en 1962 (rot 8), en alemán. Harig aplicó la técnica de permutación en varios libros (novelas, historias y poemas). En los años siguientes a 1961 escribió historias cortas y dramas radiofónicos (radioteatro); los que aún no eran del todo concretos eran experimentales en sus formas. Escribió complementos (o suplementos) a "Vielleicht zunächst wirklich nur Monologue of Terry Jo in the Mercey Hospital", de Max Bense, que éste había publicado en 1963 como prosa concreta. En esta forma se adaptaba más a la radio. El original de Bense fue el primer texto escrito en parte por un procesador; nuevas formas de literatura de todos los tipos, como la escritura automática (Gertrude Stein, Breton y otros), montajes, citas de textos no literarios

(anuncios publicitarios, matemáticas, informes científicos) estaban siendo utilizados por Max Bense, en diferentes escritos. Él admiraba el carácter experimental de los textos literarios, debido a su *background* en ciencias experimentales y matemáticas.

No debo olvidar mencionar a Hansjörg Mayer como miembro del "Stuttgart Group", quien es famoso como tipógrafo, editor y galerista, y que organizó exhibiciones de poesía concreta y publicó archivadores con textos concretos de autores de muchos países. El archivador de 1964 "13 visuelle Texte" incluyó también trabajos de los "noigandres". En 1964 publicamos en el rot 13 su "Alphabet", un arreglo tipográfico que fue posteriormente completado por "Typoems", un catálogo de la así llamada exposición en la "Studiengalerie", en diciembre de 1965, con una introducción de Max Bense y textos de Haroldo de Campos, Mathias Goeritz, Reinhard Döhl, Siegfried Maser, aparte de los suyos propios.

Ese mismo año Hansjörg Mayer publicó el archivador "Concrete poesie international", trece textos de Belloni,

Bremer, Finlay, Garnier, Goeritz, Gomringer, Grünewald, Hirsal, Rot, Steen, de Vree, Wiener y Williams. Asimismo cabe mencionar las series Futura, que consistían en dípticos dedicados cada uno a un autor.

Futura 3, de 1965, contiene el poema de Max Bense "Rio", ampliamente reproducido y escrito con motivo de la celebración de los 400 años de Río de Janeiro, en 1964. Hansjörg Mayer publicó también una hoja aparte, "Rosenschuttplatz" y "Jetzt", de Max Bense.

Helmut Geissner de Saarbrücken, Ernst Jandl y Friederike Mayröcker de Viena, Konrad Balder Schüffelen de Munich, Franz Mon de Frankfurt, Dieter Rot (Dieter Roth) de Islandia, Timm Ulrichs de Hannover, Johannes Ernst Seiffert de Japón y posteriormente

de Kassel, Friederike Roth de Stuttgart y Gabbo Mateen de Nürnberg, simpatizaban también con el "Stuttgart Group".

No todos ellos eran poetas concretos puros, pues publicaron otros tipos de textos en los años siguientes. Ferdinand Kriwet, de Düsseldorf, tuvo asimismo un contacto informal con Stuttgart por un tiempo y nos visitaba para presentarnos sus escritos experimentales. También habría que mencionar a Jens Peter Mardersteig, quien trabajaba en la línea concreta, publicaba poemas agudos y de colorido, y a quien se conoce como diseñador gráfico y tipógrafo. Estudió en la academia de bellas artes de Hamburgo, donde fue alumno de Max Bense y, por esta razón, se identifica como de Stuttgart.

Pero volvamos a Haroldo de Campos. Previo a su visita a Stuttgart, los "noigandres" y Haroldo en particular, habían publicado artículos teóricos en diarios brasileiros. Haroldo escribió "Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto" (28 de octubre de 1956), "Poema concreto-conteúdo-comunicação" (1 de junio de 1957), "Panorama em português: Joyce traduzido" (15 de septiembre de 1957); Augusto de Campos tradujo y comentó algunos trozos de Joyce, bajo el título de "Em Finneganscopio" (29 de diciembre de 1957). Aunque a mí me parece que "Plano piloto para poesia concreta" de Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari, es mucho más importante. Allí señalan su concepción de la poesía concreta en forma corta y precisa, la frase dice: "poesía concreta: producto de una evolución crítica de la forma". Es una clara presentación de sus intenciones formales que, en poesía, incluían conceptos tales como "espacio gráfico", "agente estructural" y "espacio tiempo", conocido por la física de Einstein.

Más adelante mencionan a sus precursores en este campo, como por ejemplo: Pound, Fenollosa, Apollinaire, Mallarmé, Joyce, Oswald de Andrade y Cabral de Melo Neto. Músicos modernos también aparecen mencionados: Webern, Boulez y

Stockhausen; también pintores: Mondrian, Bill y Albers. No deja de ser sorprendente que concepciones teóricas de ciencias diversas desempeñan un rol importante en esta corriente. Conceptos como comunicación psicológica gestaltica, pragmática, fenomenología, coincidencia, simultaneidad, isomorfismo, campo magnético, relatividad, azar, cibernética, retroalimentación, etc.

En 1958 Haroldo publicó un extenso artículo titulado "Poesía concreta no Japão: Kitasono Katue". Ya en el "plan piloto" se indicaba su afinidad con idiomas aislacionistas. Sus relaciones con Japón fueron muy estrechas desde el comienzo de su actividad literaria, especialmente por intermedio de su amigo, J. C. Vinholes, quien vivió en Tokio por esa época.

Finalmente, y no por ello menos importante, mencionaré dos artículos de Augusto de Campos que muestran la habilidad de los "noigandres" para utilizar las concepciones de poetas precedentes y para cambiarlas: "O lance de dados do Finnegans Wake" (1958) y "Gertrude Stein e a melodia de timbres" (1959).

Desde enero de 1960 el grupo "noigandres" (incluyendo a Augusto y Haroldo de Campos, Cassiano Ricardo, Décio Pignatari, Edgar Braga, José Lino Grünewald, Mário Chamie, Pedro Xisto y Alexander Wollner como tipógrafo) empleó el término *Invenção*, para firmar sus textos en el "Correio Paulistano". En enero de 1960, Haroldo de Campos escribió sobre su encuentro con Ezra Pound en Rapallo en agosto de 1959, bajo el título de "I punti luminosi". Haroldo escribió otra crónica, en ocasión del cumpleaños 50 de Max Bense, titulada: "Montagem: Max Bense, no seu quinquagésimo aniversário", dedicado al esteta, semiótico y escritor.

Haroldo ya había escrito extensamente sobre la estética de Bense, el 21 de marzo y el 4 de abril de 1959, en el suplemento literario del diario "O Estado de São Paulo". En aquel entonces ya se habían publicado varios libros de Max Bense sobre estética, tales como:

"Aesthetica. Metaphysische Beobachtungen am Schönen" (1954); "Aesthetica II. Aesthetische Information" (1956), "Rationalismus und Sensibilität" (1956) y "Aesthetica III. Aesthetik und Zivilisation. Theorie der aesthetischen Kommunikation" (1958).

Los "noigandres" estaban interesados no sólo en los experimentos literarios, artísticos, científicos o teóricos que estaban teniendo lugar en todo el mundo, los que a su vez eran descritos y criticados, sino que estaban dedicados en particular a los fundamentos estéticos de la producción artística. En su trato con Kurt Schwitters, James Joyce, Gertrude Stein, Ezra Pound, Francis Ponge, Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire, E. E. Cummings, Arno Holz, aparte de autores brasileiros, sus antecesores espirituales de quienes escribían extensamente, muestran una amplitud de criterio para con los experimentos en literatura y, en general, en el arte que no puedo sino encontrar singular. Pero los poetas brasileiros no sólo continuaron el trabajo de otros poetas, sino que ellos mismos fueron muy productivos.

Comenzaron publicando en periódicos brasileiros, en revistas brasileiras e hispano-parlantes, más tarde en su propio diario *Invenção* y en libros extraordinariamente bien diseñados. No puedo mencionar todas sus publicaciones, pero llamaré vuestra atención sobre un libro, editado y escrito por Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari: *Teoria da poesia concreta. Textos, críticas e manifestos 1950-1960* que apareció en 1965, y sobre otro libro de Haroldo de Campos: *Metalinguagem, ensaios de crítica e teoria literária* (1967).

No es sorprendente en absoluto que, luego de la primera exhibición en Stuttgart, la correspondencia entre Haroldo, que era portavoz del grupo brasileiro, y Stuttgart llevara a un muy amplio e intenso intercambio de ideas. El deseo de Max Bense de conocer personalmente al grupo de poetas concretos de Brasil fue siempre

en aumento, de modo que solicitó a Haroldo que tratara de organizar una invitación del gobierno.

En febrero de 1961, Max Bense recibió la anhelada invitación de parte del gobierno brasileiro, debida a los esfuerzos de Haroldo. La primera jornada en Río, Brasilia y São Paulo se extendió del 17 al 30 de octubre de 1961. Al día siguiente de nuestra llegada a Río vimos a Haroldo y Augusto de Campos, con Décio Pignatari, José Lino Grünewald y sus esposas en nuestro hotel. El 23 de octubre volaríamos a Brasilia, donde encontramos a João Cabral de Melo Neto, que nos mostró una parte de la nueva capital y con quien tuvimos una estimulante conversación sobre Francis Ponge y otros poetas. De Brasilia fuimos a São Paulo, donde nos reunimos con otros poetas en casa de Haroldo y vimos, en el Museo de Arte Moderno, a Alexandre Wollner y a Mário Pedrosa. Algunos brasileiros habían venido a Ulm para estudiar con Max Bense y conmigo, como Wollner, Bergemiller, Decurtins, Fraufe Koch-Weser, para mencionar sólo a algunos de los que vimos nuevamente.

Conocimos también al grupo de pintores concretos de São Paulo. Las llamadas obras "pop-crete" de Waldemar Cordeiro, que era parte de este grupo y, desafortunadamente, murió muy joven, interesaron sobremanera a Max Bense, tanto que escribió un pequeño texto para uno de sus catálogos. En Río visitamos los ateliers de Aloisio Magalhães y de Roberto Burle Marx, por quienes Max Bense se sintió estimulado para nuevas investigaciones estéticas.

Aunque sólo pudimos conocer las ciudades de Río, Brasilia y São Paulo, las impresiones fueron profundas y diversas. Haber viajado más por Brasil habría sido extenuante, tanto física como intelectualmente. Las charlas dadas por Max Bense en el Museo de Arte Moderno en Río y las discusiones con pintores, diseñadores, arquitectos y, particularmente, con escritores, nos mostraron un Brasil intelectualmente distinto que, empero, representaba sólo una parte de toda la sociedad.

Había un gran porcentaje de analfabetos, para quienes Aloisio Magalhães y sus colaboradores habían desarrollado un programa de alfabetización que nos interesó muchísimo desde el punto de vista de nuestras investigaciones semióticas. Max Bense presentó en su libro "Inteligencia Brasileira", de 1956, éstas y otras observaciones hechas durante éste y otros viajes subsecuentes. La amplitud del criterio, la modernidad de los artistas y su sensibilidad para con la experimentación, realmente nos estimuló, al punto que nos fuimos con la esperanza de regresar en el futuro próximo con el objeto de aprender más del país y de sus actividades intelectuales.

En 1961, los "noigandres" fundaron su propia revista, "Invenção". Haroldo de Campos nos contó, en una carta del 16 de diciembre, acerca de su ensayo sobre Maiakóvski, titulado "Maiakóvski em português", cuyo concepto de "novedad" comparaba con el concepto de Max Bense de "originalidad". También nos informó que había recibido el "Phantasus" de Arno Holz, en la edición de 1916 de Insel-Verlag.

Él solo, o en colaboración con su hermano Augusto, había escrito sobre Arno Holz en varias ocasiones y traducido alguno de sus textos. Nos comentaba de tiempo en tiempo de la admirable fuerza poética y modernidad que encontraba en el trabajo de Holz. Él sugirió a Max Bense escribir el radio-teatro "Wörter und Zahlen. Zur Textalgebra von Arno Holz" emitido por Radio Stuttgart en diciembre de 1964.

Haroldo mencionó en su carta, también, a João Cabral de Melo Neto, cuyo "Cão sem plumas" fue traducido al alemán por Willy Keller y, más tarde, publicado en el rot 14, en 1964. En 1962, los poemas de Cabral, que habían sido compilados y publicados bajo el título de "Terceira feira", fueron enviados a Stuttgart con una nota que decía así: "Cabral es un poco nuestro William Carlos Williams, un poco nuestro Ponge".

A Haroldo le gustaba Ponge; publicó en 1961 "Francis Ponge: A Aranha e sua Teia". Lo que nos interesó y nos llenaba de expectación era la posibilidad de un pronto reencuentro en Brasil, dado que Carmen Portinho y Mário Pedrosa habían proyectado invitar a Max Bense para dar una serie de charlas sobre su nueva estética en Río y São Paulo. Así que nos encontraríamos nuevamente con nuestros amigos, los "noigandres".

Mientras tanto habíamos preparado el rot 7, sólo con textos de los "noigandres". Salió publicado en febrero de 1962 y contenía poemas de Augusto y Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo y José Lino Grünwald.

El marco lo daba un prefacio escrito por Helmut Heissenbüttel "über konkrete poesie" y un epílogo de Haroldo de Campos "Noigandres - konkrete texte", traducido por Heissenbüttel. En el epílogo Haroldo de Campos señalaba una vez más: "La poesía concreta brasileira es verbal-vocal-visual: trabaja con la forma visual, con el sonido y el contenido de material verbal. En este sentido está en contra de la poesía tipográfica pura, en contra de los poemas acústicos, en contra del letrismo". Haroldo terminaba este pequeño texto con la afirmación: "La poesía brasileira, en tanto que da un tremendo significado al elemento semántico..., reconoce la posibilidad de un arte verbal, que es revolucionario tanto en forma como en contenido. Isomorfismo completo. Comprometido".

Max Bense estimaba este comportamiento político de los "noigandres", por cuanto reconocía en él intenciones similares a las de su propio trabajo estético-literario. Asimismo, la celeridad y precisión con la que Haroldo se informaba de las publicaciones alemanas en los campos de la literatura y la ciencia, impresionaban a Max Bense. El apetito intelectual de Haroldo parecía no tener límites. Max Bense lo apodó "Lokomotive von São Paulo".

En una carta fechada el 13 de febrero de 1962, Haroldo confirmó haber recibido nuestro detallado programa para las charlas de São Paulo, el texto sobre Brasilia de Max Bense y mi trabajo sobre Charles Sanders Peirce. Entonces, el 18 de mayo de 1962, llegamos a Río por segunda vez. El 26 de mayo nos vino a ver, en relación con las charlas, Mário Pedrosa pero desafortunadamente, éstas no pudieron efectuarse en São Paulo.

Durante este viaje conocimos mejor a Bruno Giorgi y también a Lygia Clark, Alfredo Volpi y otros artistas. Tuvimos muy buenos contactos con Alexandre Wollner, José Lino y Ecila Grünwald, Wladimir y Toni Murtinho, pero estuvimos sólo una vez con Haroldo de Campos, el día anterior a nuestra partida de Brasil. Max Bense estuvo muy complacido por el eco que tuvieron sus charlas en Río y por los numerosos contactos nuevos que hicimos. El intercambio entre Haroldo de Campos y Stuttgart se profundizó considerablemente en el tiempo que siguió a esta visita.

Después, Max Bense planeó organizar exposiciones de los trabajos de algunos pintores brasileiros en la "Studiengalerie" de Stuttgart. Se hizo de tal modo que las cuentas, por concepto de seguro y transporte de estos trabajos, fueron pagadas por el gobierno brasileiro. De esta manera Bense pudo presentar, en diciembre de 1962, las esculturas de Bruno Giorgi, quince óleos de Alfredo Volpi en julio de 1963 y, en febrero de 1964, algunos de los "bichos" de Lygia Clark.

En junio de 1965 siguieron exposiciones de "Wege eines Zeichens" de Aloisio Magalhães, en enero de 1966 otras esculturas de Bruno Giorgi, en enero de 1967 dibujos de Mira Schendel, en diciembre de 1968 cuatro jóvenes pintores brasileiros: Fonseca, Azevedo, Torres y Ianelli, en febrero de 1975 construcciones visuales y textos transparentes de Mira Schendel y, finalmente, en junio de 1980 óleos de Solange Magalhães.

Pero volvamos a 1962. El intercambio de mensajes entre Haroldo de Campos y nosotros se intensificó en los años siguientes. Ya en julio de 1962, poco después de haber regresado de Brasil, Haroldo nos contó del poema plurilingual de Décio Pignatari sobre Cuba, que él llamó "Poesía concreta compro-metida". También anunció la traducción del texto de Max Bense sobre Brasilia, "Entwurf einer Rheinlandschaft", que sería publicado en el segundo número de "Invenção" (1962). Pero también nos contó de la exhibición de poesía concreta en Tokio que J. C. Vinholes estaba organizando con el apoyo del Instituto Cultural Alemán. El mismo Haroldo estaba planificando su viaje a Alemania en 1963, y nos envió su poema "Forma e fundo" que, más tarde, se tornaría famosísimo, y su artículo sobre Arno Holz "Phantasus".

Como ellos mismos lo afirmaban a menudo, Haroldo y sus amigos entendían la poesía concreta como una poesía visual en el estricto sentido de "Figuren-Gedicht", conocida desde la antigüedad griega.

Antes cité una de las afirmaciones de Haroldo: la figura siempre fue secundaria, importantes eran las palabras solas, el material lingual o los elementos en un sentido semiótico, es decir, las palabras, las que poseen su propia identidad, representan otra cosa y forman textos o conexiones. No es sorprendente entonces que Haroldo, en particular, estuviera tan interesado en otros idiomas y en traducir de ellos; aparte de latín y griego, aprendió alemán, francés, inglés, italiano, español, ruso, japonés, hebreo y quizás algunos otros idiomas.

Su objetivo no era dominar plenamente un idioma, sino poder leer textos literarios y traducirlos. Siempre fue sorprendente lo crítico que podía ser respecto de la literatura extranjera, sin embargo, nunca fue un crítico "negativo".

También en literatura brasilera rendía tributo a escritores tales como Guimarães Rosa, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo

Neto y muchos otros, a quienes admiraba y mencionaba a menudo en sus cartas y en su conversación.

No hay que olvidar que Haroldo tradujo y publicó varios textos de Max Bense, por ejemplo, "Fotoestética" (26 de febrero de 1960), "Teoria do texto" (27 de marzo de 1960), "Textos visuais" (23 de noviembre de 1961), "Max Bense sobre Brasilia" (Invenção N° 2 de 1962), "Poesia concreta" (Invenção N° 3 de junio de 1963), habiendo escrito Bense el último de ellos con motivo de la celebración de los diez años de la existencia del grupo de poetas brasileiros (la versión alemana se publicó en "Sprache im technischen Zeitalter", N° 15, julio-septiembre de 1965). Haroldo también tradujo y publicó "Poesia natural e poesia artificial" (10 de octubre de 1964) y el pequeño texto para el catálogo de la exposición de pintores concretos-pop, de Waldemar Cordeiro (Invenção N° 4, diciembre de 1964).

Max Bense deseaba editar la versión alemana del libro de Haroldo *Servidão de passagem* en nuestra edition rot. Desafortunadamente, no pudo realizarse. En octubre de 1963, Max Bense y yo tuvimos nuevamente la oportunidad de pasar tres semanas en Brasil. Esta vez fuimos nuevamente a Río, São Paulo y Brasilia. Encontramos allí a los viejos amigos y a otros nuevos como Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Willy Keller, Alfredo Volpi, Mário Schemberg, Eva Fernandes, Lucio Costa, Ruben Martins y muchos otros. Conversamos con Haroldo y sus amigos sobre literatura concreta y planeamos publicar más traducciones de sus textos.

Luego de regresar a Stuttgart, Julio Medaglia, quien estudiaba música en Freiburg, organizó una exposición de poesía concreta en la Universidad, la que fue inaugurada por Max Bense. Existe un pequeño catálogo de esta exposición. Más tarde Haroldo nos escribió comentando que le gustaría venir a Stuttgart, en enero o febrero de 1964. Pidió también a Max Bense que escribiera un

prefacio para un libro de Guimarães Rosa que J. K. Witsch estaba por publicar, en Köln. Asimismo nos pidió "Texttheorie" de Max Bense y el documento teórico "Dilemma im Mittelpunkt aller Erfahrung" de Helmut Heissenbüttel. Por aquel entonces Haroldo, junto a su hermano Augusto, habían traducido algunas partes de "Finnegans Wake" de James Joyce, publicadas bajo el título de *Panorama do Finnegans Wake*.

Por entonces apareció "Linguagem do jagareté" de Guimarães Rosa, que Haroldo y yo estudiamos con la intención de hacer, eventualmente, su traducción al alemán. La estadía de Haroldo fue finalmente acordada para febrero de 1964. Se quedó un mes y dio cinco conferencias en francés sobre literatura brasileira:

- (1) Oswald de Andrade et le modernisme brésilien
- (2) Le langage de Guimarães Rosa
- (3) La poésie de Cabral de Melo Neto
- (4) La poésie concrète brésilienne
- (5) Quelques poètes brésiliens et l'avantgarde

Sus conferencias, aunque dictadas en francés, fueron muy exitosas y frecuentadas.

Mientras tanto habíamos recibido la traducción de "O cão sem plumas" de Cabral, hecha por Willy Keller, y la habíamos publicado. El libro apareció en el rot 14, inmediatamente después de la partida de Haroldo.

La situación política de ese momento en Brasil preocupaba a numerosos intelectuales tanto aquí en Alemania como en el extranjero. Haroldo tenía la intención de quedarse en París, España y Portugal luego de su visita a Stuttgart, pero tanto él

como Lygia Clark, quien había expuesto sus "bichos" en la "Studiengalerie", decidieron suspender sus estadías en Europa para regresar inmediatamente a Brasil. Sin embargo, Haroldo encontró en París a Henri Chopin, Pierre Garnier y otros poetas y artistas.

De regreso a São Paulo confirmó recibo de "Brasilianische Intelligenz" de Max Bense y mi traducción de "On signs" de Peirce, ambos publicados en alemán en 1965.

Oímos que Anatol Rosenfeld había comenzado a traducir algunas partes de *Galáxias* de Haroldo. En 1964 pudimos publicar cuatro trozos de este "libro en progreso". Dos fueron traducidos por Rosenfeld y otros dos por Vilen Flusser. La versión original era un libro sin comienzo ni final. Pero en cada página había un elemento sólido: o el "viaje" o el "libro". Por cierto, Haroldo se percató que había trabajado cada página del libro tan intensamente como un poema.

En su carta de octubre de 1965, Haroldo hizo las más interesantes observaciones acerca de este trabajo. El libro *Galáxias* no pudo aparecer completamente sino en 1984. Pese a la difícil situación política, Haroldo pudo conseguir una invitación para Max Bense, del Departamento de Arquitectura de la Universidad de São Paulo. La invitación era para que diera una serie de seis conferencias sobre estética y diseño, y para que yo diera una de semiótica. El 9 de mayo de 1964, Haroldo ya había publicado una entrevista con Max Bense, bajo el título de "A fantasia racional". En ese entonces Haroldo, junto a Augusto, escribieron un libro sobre Sousândrade al que creían injustamente olvidado.

Nuestro viaje a Brasil tuvo lugar en setiembre-octubre de 1964. No pudimos ir a São Paulo por las conferencias, por cuanto tuvimos que regresar a Stuttgart. Lo que nos forzó a ello fue la súbita cancelación de nuestro instituto en la Universidad de

Stuttgart. Este sería definitivamente nuestro último viaje juntos a Brasil.

De regreso a Stuttgart, escribimos *Invenção*, con contribuciones de Max Bense, Reinhard Döhl y Helmut Heissenbüttel. El intercambio de ideas, documentos y libros continuó. Haroldo y sus amigos proyectaban una nueva revista con el pertinente título de "Debabel", lo que significaba que la revista tenía por objetivo reducir la confusión de las lenguas, la confusión "babilónica".

La poesía concreta, construida principalmente con palabras y sin sintaxis, se presta muy bien para ser traducida y comprendida en otros idiomas. La poesía concreta se había desarrollado desde 1953, transformándose en un movimiento internacional llevado adelante por obra de las relaciones personales entre los autores.

Organizamos una enorme exhibición internacional en nuestra "Studiengalerie" en 1965, para mostrar la internacionalidad de la poesía concreta, con textos de autores de muchos países como Islandia, Escocia, Dinamarca, Estados Unidos, Checoslovaquia, Bélgica, Inglaterra, Turquía, México, Italia, Suiza, Australia, Finlandia, Suecia, Brasil y Alemania.

Aparte del catálogo, apareció la antología "Konkrete poesie international", del rot 21, una de las primeras antologías de poemas concretos en el mundo. Algunos autores, especialmente los escandinavos, pudieron estar presentes en la inauguración y así conocerse personalmente.

En marzo de 1966, Max Bense había sido invitado para inaugurar otra exposición de poesía concreta, en ciudad de México, y dar conferencias sobre estética y teoría de los textos en la Universidad de la Ciudad de México. Mathias Goeritz, arquitecto, historiador de arte, pintor y poeta, quien murió en 1990, sólo cuatro meses después de Max Bense, había organizado la exhibición, que fue ampliamente frecuentada y discutida.

En abril de 1962, Mathias Goeritz, con el seudónimo de Werner Bruenner, había ya publicado su famoso poema "Oro", en la revista bilingüe "El corno emplumado", dedicada a la poesía experimental y concreta. Goeritz fue un verdadero iniciador del arte concreto.

En los años siguientes publicamos, en nuestras series rot, algunos textos concretos, como por ejemplo los de K. B. Schäubfelen, Ludwig Harig, Hansjörg Mayer, Franz Mon, Francis Ponge, Witold Wirpsza, Diter Rot, Reinhard Döhl, Friederike Roth, Gabbo Mateen, Carole Spearin McCauley y Max Bense. También fueron publicados artistas concretos o experimentales como Mira Schendel, Aloisio Magalhães y Güter Neusel. Esta larga lista mostrará que hasta 1972 dedicamos nuestras actividades editoriales principalmente al arte y la literatura concreta experimental. Algunos de los textos estaban, simultáneamente, destinados a los catálogos de las exhibiciones en la "Studien-galerie".

En el verano de 1966, Haroldo fue a la ciudad de México. También allí tomó contacto con Mathias Goeritz. Luego de esto fue a Nueva York, para encontrarse con Roman Jakobson, con quien tenía relaciones de amistad.

Haroldo siempre trató de combinar actividades teóricas y poéticas. En marzo de 1967, Max Bense tuvo la oportunidad de hablar acerca de poesía concreta en el Goethe Intitute de Paris, en donde Lily Greenham recitó varios textos concretos. Las actividades viajeras de aquellos años fueron, a mi parecer, muy intensas.

Otro evento notable, en 1964, fue que Georg Nees de Erlangen hizo sus primeras gráficas computacionales y las envió a Max Bense, quien se entusiasmó con esta nueva posibilidad y las expuso en 1965 en la "Studiengalerie". En el rot 19 publicamos "Computer-grafik", con programas de Georg Nees y el texto teórico estético "Projekte generativer Aesthetik", de Max Bense. Cuatro años más tarde Georg Nees obtuvo el grado de Ph. D.

por su disertación "Generative computergrafik". Aunque este método de construcción gráfica interesaba sobremanera a Max Bense, éste lo bautizó como "arte artificial" para distinguirlo del arte convencional y por la oposición de algunos artistas y críticos de arte que no estaban dispuestos a considerar como obras de arte los resultados de una computadora. Al mismo tiempo, Frieder Nake, un joven matemático de la Universidad de Stuttgart, produjo una obra gráfica con el uso de la computadora. Nees y Nake, expusieron su gráfica en la librería de Wendelin Niedlich en Stuttgart.

Haroldo de Campos entró en contacto con la técnica electrónica en Nueva York, a través de Marshall McLuhan. Max Bense, por su parte, se refirió a menudo a "la existencia técnica del arte moderno" y acogió todos los experimentos hechos en aquel momento. Pero se rehusó a utilizar la computadora o cualquier máquina o motor, al punto que nunca manejó un auto.

En la primavera de 1969, con la ayuda de una beca, Haroldo vino a París por varias semanas, visitó por primera vez a Francis Ponge en Niza y Bar-sur-Loup. Conocía bien y admiraba los trabajos de Ponge y había publicado su traducción de "L'araignée". Pero Haroldo no pudo venir a Stuttgart y nosotros no pudimos ir a París, para vernos nuevamente. En nuestras cartas, en ese período, los temas que prevalecieron fueron la preparación de la traducción brasilera de "Kleine abstrakte Aesthetik" y la planificación de una nueva visita a Brasil que, como señalé antes, no pudo llevarse a cabo.

En enero de 1970, sin embargo, Haroldo regresó una vez más a Europa. Se quedó en París primero y luego vino a Stuttgart por algunos días, fue una reunión estimulante y llena de alegría para todos nosotros. Al mes siguiente Ludwig Harig y yo editamos el Festschrift "Muster möglicher Welter" con ocasión del cumpleaños número 60 de Max Bense. Contenía contribuciones

de Haroldo y Augusto de Campos, João Cabral de Melo Neto y José Lino Grünwald. En mayo de ese año, luego de un accidente automovilístico serio, Haroldo nos escribió sobre una nueva posibilidad de dictar conferencias en la Escola Superior de Desenho Industrial en Río.

En marzo de 1970 Max Bense, junto a Eugen Gomringer y el director de la "Kunstverein Stuttgart" habían inaugurado una gran exposición de poesía concreta. Otras exposiciones, organizadas por Hansjörg Mayer, por ejemplo, habían tenido lugar en Amsterdam.

En este período Haroldo permaneció cinco meses en Estados Unidos. Mientras tanto, "Pequeña estética abstracta", traducida por J. Guinsburg, Ingrid Domin y Haroldo, había aparecido en la "Editora Perspectiva" de São Paulo. El libro contiene un ensayo completo del original y también una pequeña antología de los textos de Max Bense titulada "Pequeña antología Bensiana", que ya había sido publicada en revistas y diarios brasileiros. En su muy profunda introducción, Haroldo señalaba los puntos en común entre la estética de Bense y otras concepciones estéticas y texto-teóricas de las actividades artísticas modernas. Llamaba la atención sobre estos puntos por existir evidentes intenciones similares de parte de su grupo. Esta introducción, con el bello título "Umbral para Max Bense", permanece hasta ahora como uno de los más importantes análisis de su estética.

Durante su viaje a París, en la primavera de 1972, no nos encontramos con Haroldo, pero en setiembre del mismo año regresó con su esposa Carmen, y esta vez vinieron a vernos a Stuttgart. Nuevas invitaciones de Carmen Portinho y de otros no pudieron llevarnos a Brasil y perdimos las esperanzas de ver a nuestros amigos brasileiros en su tierra de nuevo. Pero el intercambio de escritos y libros continuó e hicimos algunos

proyectos para publicar libros en Stuttgart o en São Paulo, que nunca se concretaron.

En enero de 1976, Haroldo y Carmen vinieron a Stuttgart una vez más y en febrero, también Augusto y su esposa e hijo pasaron dos días con nosotros. El próximo encuentro en Stuttgart con Haroldo, Carmen y su hijo Iván tuvo lugar en enero de 1977. Siete años más tarde, en noviembre de 1984, Haroldo regresó a Stuttgart a vernos. En los ochenta, Max Bense y yo permanecimos gran parte del tiempo en Provence, en una casita en el pueblo Suzette.

El 4 de julio de 1985, Haroldo, acompañado de Ines Oseki-Dépré, vino por algunas horas desde Aix-en-Provence a vernos. Fue para nosotros motivo de mucha alegría verlo nuevamente y tuvimos la usual conversación intensa con él.

El 23 de septiembre de 1988, Max Bense inauguró una gran exposición de poesía concreta, de nuestra propia colección, en la nueva "Stiftung für konkrete Kunst" en Reutlingen, un lugar no lejano a Stuttgart. Allí también se mostraron libros, escritos y afiches de nuestros amigos brasileiros. Luego de la exposición, donamos nuestra colección "Stiftung" de modo de facilitar el acceso a estos trabajos a los interesados. Con la exhibición, Max Bense puso, diría yo, un digno final a sus propias actividades en el campo de la poesía concreta.

Hoy, los poetas o escritores concretos no tienen la misma presencia que tenían en los sesenta, pero los movimientos concretos existen y son reapreciados por medio de numerosas exhibiciones.

Realmente me parece que están más vivos de lo que generalmente se piensa. En los sesenta, sólo pequeños círculos conocían la poesía concreta, pero ahora penetra en la conciencia de un público mucho más amplio.

Quiero enfatizar que las relaciones de Haroldo de Campos y su grupo en Estados Unidos, Japón y Europa, y particularmente con Max Bense y otros poetas concretos alemanes, jugaron sin lugar a dudas un importante papel en este aspecto.

Pero quisiera repetir que el arte y la poesía concreta nunca fueron eventos nacionales sino internacionales, contrariamente a ciertas afirmaciones. Dado que, casi simultáneamente, estas nuevas formas se desarrollaron en todo el mundo a partir de los mismos precursores: Mallarmé, Joyce, Gertrude Stein y muchos otros ya mencionados con anterioridad, y tuvieron como resultado textos similares. Este fue un hecho muy sorprendente, pero quizás no tanto si uno considera las nuevas facilidades que proporciona la comunicación en la ciencia y las artes. Finalmente, quiero citar una frase de Francis Ponge, que Max Bense tomó como *motto* para su libro "Programmierung des Schönen. Allgemeine Texttheorie und Textästhetik", de 1960, que expresa también adecuadamente la intención de los "noigandres" y la de Haroldo de Campos: "De manera que, al no poder representar una realidad del mundo concreto (o espiritual), un texto debe primero alcanzar la realidad de su propio mundo, es decir, el de los textos".

NOTA INSERTADA A MANO

... aún no mencioné a Almir Mariguier, quien vino desde Río a estudiar en la Hochschule für Gestaltung de Ulm con Max Bense y Max Bill, en 1954.

Sus pinturas fueron expuestas ya en 1958 en la "Stuttgart Galerie Gämheide 26". Su exposición, que fue inaugurada por Max Bense, marca un verdadero inicio de los contactos con el arte brasileiro. Mariguier, quien después de terminados sus estudios trabajó en Ulm, llegó más tarde a ser profesor en la Academia de Bellas Artes de Hamburgo, ciudad en la que aún vive junto a su esposa alemana.

ENCONTRO EM AUSTIN

Benedito Nunes
Universidade Federal do Pará

No começo de 81, professores visitantes num mesmo programa de literatura brasileira, na Universidade do Texas, em Austin, encontramos-nos, eu e Haroldo de Campos, sob o céu friorento de um indeciso inverno texano. Visitei-o num fim de tarde; primeiro locatário do apartamento, já familiarizado com as suas *water bugs*, foi indiferente a essas "baratas legionárias", "minúsculos abantesmas" a povoar o cotidiano de *Austinéia Desvairada*, que li para o poeta, de um livro então em andamento, *Passagem para o Poético* (Filosofia e Poesia em Heidegger), um ou talvez dois capítulos referentes à concepção heideggeriana da linguagem e da poesia, em uma de cujas fontes principais, *Aus einem Gespräch von der Sprache* (De uma conversação da linguagem), já tinha ele se adentrado. Da nossa estirada conversa, por entre pausas da leitura, ficou-me na lembrança, por todos esses anos, a proposta de Haroldo para que travássemos os dois, algum dia, uma conversação inter-corrente àquela, diálogo dentro de tal diálogo, concêntrico à sua matéria.

Se o projeto não se realizou, a culpa foi toda de uma falsa expectativa minha. Aguardei que algo em prosa, no gênero ensaístico, viesse da parte do meu interlocutor. Hoje percebo que ele encetou a discussão sem demora, ali mesmo em Austin; mas o fez tomando a palavra em *Aisthesis*, *Kharis: Iki - koan -* (glosa heideggeriana para Benedito Nunes), poema de *Austinéia Desvairada*, inserto em *A Educação dos Cinco Sentidos* (1985).

A reflexão a desenrolar - se nesta minha achega à obra de Haroldo de Campos - um escólio talvez impertinente, com a canhestra generalidade que soem ter as glosas filosóficas a textos poéticos, é uma tardia resposta do pretexto ao diálogo que motivou o citado poema-comentário:

AISTHESIS, KHARIS: I K I

*koan (glosa heideggeriana)
para benedito nunes*

se heidegger tivesse olhado
para o ideograma
enquanto escutava o discípulo
japonês
(como pound olhou para *ming* 明 *sollua*
com o olho cubista de gaudier-brzeska
depois de dar ouvido a fenollosa)
teria visto que a cerejeira cereja *koto ba* 言葉
das ding dingt
florchameja
no espaço indecível
da palavra
i k i

Nesse poema, exemplar em mais de um sentido, na obra de Haroldo de Campos, segundo mais adiante se verá, e que delineando a situação interlocutória do escrito heideggeriano, também sintetiza a complexa problemática da linguagem aí retracada, o pretexto a que me refiro, dentro de enunciação hipotética articulada dos seus treze versos, é a conseqüente falência do filósofo no entendimento de *iki*, do significado dessa palavra que lhe escapou, por não ter olhado para o ideograma respectivo, enquanto escutava o discípulo discorrer acerca do significado dessa palavra. Se olhasse, teria visto que a cerejeira cereja - koto ba. E não olhou, porque o ouvir, o escutar, prevaleceu sobre o ver como atitude tomada relativamente ao

dizer da linguagem. Toda a filosofia de Heidegger, na sua etapa final uma recusa da filosofia em nome de uma hermenêutica da linguagem, enquanto interpretação do ser como único objeto do pensamento, baseou-se efetivamente num escutar, numa auscultação da palavra escrita, dos textos fundamentais de poetas e filósofos.

A situação interlocutória de *Aus einem Gespräch von der Sprach - Zwischen einem Japaner und einem Fragenden* (De uma conversação da linguagem - entre um japonês e um inquiridor), recolhida em *Unterwegs zur Sprache*, remonta ao diálogo que Heidegger entreteve com o professor Tezuka, da Universidade Imperial de Tóquio, quando este o visitou na década de 50; era um dos últimos discípulos do filósofo alemão, o Conde Shuzo Kuki, já então falecido, e Tanabé, entre outros que o haviam freqüentado muito antes da publicação de *Sein und Zeit* (1927), quando ele ainda colaborava nos Seminários de Edmund Husserl. Essa linhagem de alunos da terra do Sol Nascente justificava a visita; lembrada por Heidegger, a controvérsia amigável que outrora mantivera com o Conde Kuki sobre a aplicabilidade

da Estética européia à arte japonesa que este último postulava, motivou a conversação com Tezuka. Semelhante tentativa, na época de planetarização, da técnica, exportando o modo de vida da sociedade industrial para todos os recantos do mundo, punha em risco, segundo o inquiridor, a identidade da maneira japonesa de ser, por efeito do mesmo espírito das línguas européias que impedia Heidegger de compreender, no momento daquela já remota controvérsia da década de 20, o sentido de *iki*, familiar ao velho mestre nipônico, que procurara aplicar à estética, depois de repensá-la fenomenologicamente, ao estudo da arte de seu país. Tal advertência orientará o confronto dos dois professores.

Toda a complexa, ambígua, e também tantas vezes equívoca, problemática do filósofo de Freiburg, posterior à *Analítica do*

Dasein, comprime-se nesse diálogo que, em ambos os interlocutores conduzido pelo empenho de contornarem, tão-só através do pensamento arrimado à linguagem, as estruturas conceptuais que os confinaram em mundos culturalmente estanques, repete, sob o resguardo das “destruições” encadeadas da Metafísica e da Estética, o passo para trás na direção do ser, origem esquecida e também princípio do novo começo do pensar - de um pensar essencialmente poético, tanto não representacional, como não proposicional, liberto da hegemônica dominância das categorias lógico-gramaticais. Já prenunciável em sua força remanente, mas inefetivo, e desse modo ainda por vir, esse pensar poético, *dichtend Denken*, difuso porém profuso, enraizado ora na *poiesis* das línguas, ora no surto da palavra que nomeando funda o ser, possibilitaria, seja que o interpretemos no sentido de pensamento poético, ou no sentido de poesia do pensamento, ambos compatíveis com as oscilantes formulações do filósofo, o dizer essencial da linguagem, longe da expressão das vivências, a falar-nos sempre, principalmente nos textos dos pensadores poetas e naqueles dos poetas da poesia, de uma mesma correspondência entre o homem e o ser.

Na trilha dessa correspondência, poderiam os interlocutores compreender que o significado de *iki*, algo assim como Graça, a *Kharis* grega, para o japonês, a verdade da arte, é independente da Estética, e que a palavra com que na língua de Tezuka se nomeia a linguagem, *koto ba* - pétalas de flores surgidas do exultante esplendor de graça - é, para o mestre alemão, a verdade da mesma linguagem, independentemente da Linguística, e incompatível com o idioma da Metafísica que nos deu *Sprach*, *glossa*, *língua* e *linguagem*.

Anterior ao apofântico, na sugestão de Marc Richir, essa verdade, raiz do poético, é o que a linguagem diz mostrando ou o que ela mostra dizendo. Estaria aí, em última análise, a poesia do pensamento pela hermenêutica buscada, e que só se mostra no dizer essencial a quem sabe ouvi-lo quando ausculta a palavra.

A primeira notação exemplar do poema de Haroldo de Campos é a reserva crítica à poesia do pensamento assim formulada, em que implica a hipótese da falência do filósofo no entendimento da palavra *iki*. Ora, também o nosso interlocutor tem incessantemente visado, quer na sua criação própria por meio do “verso solto, fecundante” ou do versiprosa galático, quer no transplante da criação em língua estrangeira por meio da tradução, o que também pode chamar-se de *poesia do pensamento*. Por que então a crítica? Uma breve recapitulação dos dois caminhos da prática meditante, exercida por Heidegger como hermeneuta da linguagem, poderá esclarecê-lo.

O primeiro caminho é a “escuta renovada” da palavra grega nos pré-socráticos para sondar-lhes o pensamento inaugural, ainda vizinho da origem que a Filosofia como Metafísica sufocou. O segundo, dirigido à interpretação de poetas preferenciais - de Hölderlin a Rilke, de Stefan George a Trakl - é também uma escuta de seus textos, como meio de deixar falar a linguagem. Um e outro, que pressupõem a instauração do ser pela linguagem, pressupõem igualmente, segundo a linha de pensamento desenvolvida sobretudo nos ensaios de *Unterwegs zur Sprache*, que acompanham o *Aus einem Gespräch von der Sprache*, uma fundamentação em círculo; a linguagem instaura o ser, mas é o apelo desse mesmo ser que a funda e que nos põe a dialogar com ela. Por outro lado, não exclusivamente inter-humano, esse diálogo está na dependência do mesmo apelo, do qual o poeta éo Mensageiro. Destarte, o acesso dialogal que tem o filósofo à essência da linguagem, assim realizado como um falar escutado, sem outra mediação além da escuta ao ser que provoca o esforço mesmo de auscultação dos textos, dispensaria o caráter de signo da palavra.

Eis onde bate a restrição do autor de *Signantia: quase coelum*, que tem realçado, como poeta e como ensaísta, a visibilidade, a corporeidade e a espacialidade da palavra poética enquanto signo.

Heidegger não olhou para o ideograma, termo apenas mencionado, de raspão, na conversa dos dois professores. Se pudesse ter olhado com o olho de quem conhece - nesse caso, o de Tezuka, que só se limitou aos vocábulos pronunciados, sem ao menos informar o seu colega acerca da insuficiência disso - teria captado a epifania na carnadura dos signos pictográficos, isto é, que a cerejeira cereja, coisa que não se pode discernir, apenas, auscultando o dizer da palavra. E teria percebido mais, posto que metafórico é o funcionamento do ideograma, a metáfora *flor chameja*, verdadeiro solo do pensamento feito poesia, ou da poesia do pensamento.

Em consonância com essa sua notação, o poema de que tratamos indica-nos a carga sensível, signica, de onde floresce, na obra de Haroldo de Campos, a poesia do pensamento que tem o seu contraforte na metáfora: do chão verbal dos significados ao subsolo dos componentes rítmico-semânticos, dos acordes de som e de sentido, ao relevo gráfico da palavra escrita. “Meisterludi ensinou-lhe o peso das vogais/ *Pluvia e diluvi*/ sombra e umbra/ penumbra” (Ciropédia ou a Educação do Príncipe). Ensinou o poeta a descer ao pré-categorial e ao pré-reflexivo, a esse infero, a esse limbo do pensamento, oscilante entre a língua e a palavra, entre o semiótico e o semântico, que um Giorgio Agambem chama de infância da linguagem.

Tendo rejeitado a dualidade do significado e do significante, como sombra metafísica do ente, Heidegger colocou sob suspeita, pela mesma razão, a metáfora. Segundo ele, uma réplica da “separação do sensível e do não sensível como dois domínios auto-subsistentes” (Satz von Grund, pp. 88-89). Quando ele diz que “o metafórico só existe no interior da metafísica”, está concedendo demais à metafísica -esquecido de tudo o que o pensamento dos pré-socráticos deve à metáfora - e concedendo pouco à metáfora, como se esquecesse que ela é o ato próprio da linguagem, a sua *energeia*, para dizê-lo com Humboldt, ou o princípio do seu jogo, para dizê-lo com Wittgenstein. Dá-se porém que essa

mesma palavra, jogo, uma das mais eminentes do pensamento heideggeriano da última fase, que lhe permitiu juntar semelhanças numa só expressão, *Zeit-Spiel-Raum* (espaço de jogo do tempo), da essencialização do ser, é, como grande metáfora, palavra de poeta, da mesma família de outras tantas figuras constelares - clareira, velamento, iluminador, Quadripartite - que são, ao mesmo tempo, conceitos-limite da meditação do pensador, e tropos do seu personalíssimo estilo filosófico, a cuja órbita de confluência poética, pertencem as verbalizações de substantivos, a exemplo de *Die Welt weltet* (o mundo mundeia), *Die Zeit zeitigt* (o tempo tempora), *Das Ding dingt* (a coisa coiseia). “Heidegger, observa com justeza Henri Meschonnic, est une aventure poétique arrivée à la langue allemande. Ses commentaires de poèmes font des para-poèmes...” (Chemins perdus chez Heidegger, in *Le Signe et le Poème*, p. 379). E parapoéticos são os comentários do filósofo à poesia, glosando o poema com o poema, porque ao excluir a constituição simbólica da linguagem, ele excluiu, *ipso facto*, a metalinguagem. Daí a aporia da prática meditante do filósofo, empenhado em fazer falar a linguagem (*zum Wort kommt*). Nesse limite hermenêutico ou se retorna ao conceito, e assim ao elemento reflexivo, o que Heidegger quer evitar juntamente com a metalinguagem, ou se concede iniciativa às palavras, numa passagem À Mallarmé da Filosofia à poesia.

Agora podemos perceber que o nono verso de *Aisthesis, Kharis*: *Iki* é uma citação irônica da tautologia poética *Das Ding dingt*, tentativa de topologia do ser. A coisa coiseia como a cerejeira cereja e a flor chameja. A ironia da citação nessa glosa heideggeriana, que como *koan* se apresenta, faz ver que o pensador de Ser e Tempo chegou pelo estilo auricular de sua última filosofia - mais hebraico do que grego, segundo observa Marlène Zarader (*La dette impensée - Heidegger et l'héritage hébraïque*) - ao escrever *Das Ding dingt*, a um resultado análogo àquele a que já chegara um estilo de poesia medido pela visualidade cubista e pela inteligência chinesa:

(como Pound olhou para *ming* 明 *sollua*
com olho cubista de gaudier-brzeska
depois de dar ouvido a fenollosa)

Nesse passo, a glosa de Haroldo de Campos amplia-se sutilmente a um dos principais temas *De uma conversação da linguagem*: o perigo de descaracterização da cultura do Extremo-Oriente, devido à expansão planetária da técnica, e que, segundo o professor Tezuka, atingiu *Rashomon*, o filme de Kurosawa, mais ocidental que oriental. Os dois professores esqueceram de considerar a contraparte desse processo iniciada no século XIX pela retrojeção da cultura intelectual e espiritual do Extremo-Oriente na europeia, canalizada por Pound e Fenollosa para a poesia no tempo de sua modernidade.

Isso tudo levado em conta, se agora meditarmos no título do poema de Haroldo de Campos, *Aisthesis, Kharis: Iki*, veremos que a ironia do comentário se prolonga na ironia da História: as duas matrizes gregas, a profana *aisthesis* e a *kharis* sacral, são postas em correspondência com *iki* que as sintetiza. Levando-nos para fora do âmbito do poema, essa correspondência assinala o alcance histórico dessas matrizes. Última notação do exemplarismo dos versos que examinamos, o seu título é um emblema da proximidade entre poesia e pensamento, ou, se quisermos, entre poesia e filosofia. "Poetar e pensar necessitam-se mutuamente..." (*Dichten und denken brauchen einander...*). Podemos acrescentar que se necessitam mutuamente ainda mais depois

que a Filosofia chegou ao seu acabamento, ao auge de suas possibilidades enquanto Metafísica, e que a poesia universal, no sentido da mistura de gêneros e formas de expressão, do prosaico e do poético, a que se referiu o romântico Friedrich Schlegel, passou a conjugar estilos e heranças poéticas do passado.

Mas em Haroldo de Campos, a proximidade entre poesia e pensamento, conforme atesta a sua glosa hei-deggeriana, faz-se à custa da reflexão introduzida no jogo da linguagem, o que Heidegger não admitiria. De onde se conclui que na obra de meu interlocutor, em constante dialogação com pensadores-poetas como Heráclito e Al Ghazali, e com poetas-pensadores como Dante, Goethe e Leopardi, a poesia do pensamento, tanto na criação quanto na tradução recriadora, complementa-se pelo pensamento da poesia, histórica e criticamente considerada.

REVISIÓN: DINÁMICA DE HAROLDO DE CAMPOS EN LA CULTURA BRASILEÑA

Horácio Costa
Universidad Federal de México

A más de cuarenta años de la publicación de *Auto do Possesso* (1949) y a treinta y cinco de la eclosión del Movimiento de la Poesía Concreta, la trayectoria de Haroldo de Campos permite interpretaciones panorámicas, acepta nuevas miradas críticas, solicita cortes para su evaluación: el volumen considerable de su producción algo proteica y multiforme, ya sea como poeta, ensayista, traductor, ideólogo o animador cultural, hoy establecida en el centro mismo de la cultura brasileña, se presta a enfoques de todo orden, acepta las más variadas denominaciones y responde a las más dispares señas interpretativas. Por otro lado, su obra, que se propuso y se propone abierta, rehúsa, sin embargo, un horizonte interpretativo único, una definición limitante, no sólo por encontrarse *in progress* como también por presentar un valor constitutivo central: el de rechazar, en principio, cualquier esquema analítico cabal o verocéntrico, ya que está, en su totalidad, integralmente estructurada por el vector crítico, en sí mismo dinámico y transformativo.

En pocas palabras, a cualquier intento de revisión panorámica corresponde, inversamente, una obra no sólo cuantiosa, en su inventario, sino también polifacética, en su figuración. Panoramizarla, por lo tanto, implica un riesgo: el de dibujar un falso perfil genérico en un cuerpo con cinetismo propio, que desaconseja cualquier intento de estabilización interpretativa.

Todo esto considerado, la revisión parcial de la obra de Haroldo de Campos que sigue está condicionada por la consciencia de esta peligrosa situación paradójica y no pretende ser más que un ensayo, en el doble sentido del término: no sólo un trecho crítico, como también un gesto intelectual tentativo que, al no abolir el azar, termina por revelarse como el juego entre quien ensaya y el acaso de la interpretación.

La múltiple presencia haroldiana en el contexto brasileño contemporáneo está caracterizada por tres valores éticos interrelacionados, que se vinculan a distintas vertientes discursivas en su obra y que, igualmente, conforman las bases de una línea de actuación intelectual, de un proyecto cultural de amplio alcance. Son estos valores la conciliación, en relación a su posición generacional en el contexto de la poesía brasileña a partir de 1922, la logo-descentralización, en relación a su actividad como crítico del logos nacional-formativista en la historiografía de la literatura brasileña, y la dinamización cultural, en relación a los diálogos que el poeta ha mantenido, a lo largo de su carrera, con otras áreas de la expresión artística en Brasil. En el presente trabajo trataré principalmente del primero de esos tópicos; al segundo de ellos, al que ya me referí en un ensayo anterior,¹ aludiré, a su tiempo, de forma complementaria.

A lo largo de su obra, Haroldo de Campos ha adoptado con claridad dos posiciones, la vanguardista y la post-vanguardista - o, según el poeta, "post-utópica", término que él prefiere a "post-moderna" -² cuya sucesividad resume, en el ámbito de la cultura brasileña y con las reservas obvias, las posturas estéticas, ideológicas y vivenciales de las dos primeras generaciones modernistas.³ Como se sabe, éstas fueron las responsables por la implantación del discurso de la modernidad estética internacional en Brasil, cuando inauguraron con su apropiación creativa de este discurso toda una mecánica de producción

artística nacional que las presenta, ante nuestros ojos, como las fundadoras de todo el discurso posterior de la cultura brasileña.

Como ya he tenido la oportunidad de explicar en un ensayo publicado en México, "Panorama de la poesía brasileña en el siglo XX",⁴ pienso que el momento generalmente conocido como "heroico" de la primera generación modernista - que corresponde al lapso entre la Semana de Arte de São Paulo en 1922 y la crisis nacional de 1920/30 - movido por una visceral tendencia a la transformación y que tan profundas repercusiones alcanzó en la vida intelectual en Brasil, representa, no obstante las características formales vanguardistas de muchos de los productos literarios en él surgidos, una etapa introductoria y, mismo, anterior, a la modernidad estética plena. A la furia o la pasión iconoclasta del Mario de Andrade quien escribe el "Prefacio Interessantíssimo" (en *Paulicéia Desvairada*, 1921), o del Oswald de Andrade "de avanzada", quien redacta los fundamentales manifiestos "Pau-Brasil" y "Antropófago" en la década de los 20, que tuvieron como resultado la creación ejemplar de una plataforma para la expansión de un arte nacional de vanguardia, siguen, entre los jóvenes que se afirman en el cuadro de la generación siguiente, dos voces menos furiosas en su dicción y menos programadas para vehicular un proyecto cultural radicalmente transformador: el reticente Carlos Drummond de Andrade y el atípico (en relación al cuadro de la época), surreal-metafísico Murilo Mendes.

El rasgo común que aquí me interesa subrayar entre estos últimos poetas es su afirmación-superación de algunas posturas éticas que la generación "heroica" del Modernismo había adoptado en su combate contra la cultura brasileña oficial. Ambos son, en aquel momento inicial de sus carreras, prolongaciones críticas, y ni por esto menos simpáticas, de la obra insemadora de sus antecesores. Su gran aportación al Modernismo es, como señalé arriba, un cambio diccional en el que percibimos la alteración del *tonus* "antagonista" y "activista" - utilizo aquí la conocida terminología de Renato Poggioli

en su ya clásico estudio *The Theory of the Avant-Garde* (1968) - que caracterizó nuestra primera vanguardia.⁵

El Drummond *gauche* y ensimismado, que problematiza el impulso y la escritura poética en "Búsqueda de la Poesía" (1945), en la que preconiza al lector-poeta "penetrar sordamente en el reino de las palabras" que "se transforman en desprecio", ya en "Himno Nacional" (de *Brejo das Almas*, 1934) dice que "necesitamos olvidar a Brasil", porque

.....
Nuestro Brasil es en el otro mundo. Este no es el Brasil.
Ningún Brasil existe. ¿Existirán acaso los brasileños?⁶

se contrapone, así, a la dicción afirmativa, un tanto eufórica y "nacional" del primer Modernismo, especialmente de la obra del Mário de Andrade "heroico", su evidente maestro y primer interlocutor. En su obra poética posterior, Mário de Andrade persistirá en la utilización de un vocabulario y de una sensibilidad "nacionales", de esa forma persiguiendo la concreción de un siempre mirífico proyecto de escribir en una lengua poética típicamente brasileña. Por otro lado, su desencanto con los caminos de la cultura nacional después de 1930 se hace patente en un poema tardío como "Meditação sobre o Tietê", escrito en 1944-45, en el que el ex-poeta "futurista" desconsoladamente se pregunta qué había sucedido con el espíritu de las "Juvenilidades Auriverdes", espíritu anarquizante y liberador que hubo regido en su ya mencionada obra de estreno, *Paulicéia Desvairada*, su entonces osado "oratorio profano", "As enfiestruras do Ipiranga".⁸ Asimismo, en su famosa conferencia-testamento de 1942, "El movimiento modernista", Mario de Andrade diría que los fogosos participantes del 22 no eran sino "los hijos finales de una civilización que se acabó", a lo que acrecienta que "se sabe que el cultivo delirante del placer individual recauda las fuerzas de los hombres siempre que una edad muere".⁹

A su vez, el Murilo Mendes quien en su primer libro - *Poemas* (1929) - se describe a sí mismo como "la lucha entre un hombre acabado/y un hombre que está caminando en el aire" (en el poema "A Luta"), es aquel que en "Post-Poema" (de *Poesia Liberdade*, 1945), dirá

.....
No se trata de ser o no ser.
Trátase de ser y no ser.¹⁰

versos cuya sencillez contrasta, en su indiferenciación radical, con la nota introductoria que Oswald de Andrade antepone al texto de la novela *Serafim Ponte Grande* (1933), en la que el ideólogo de la más promisoría vertiente modernista se confiesa un "payaso de la burguesía" y clasifica a su "grande no-libro de fragmentos de libros" - según la acertada definición de Haroldo de Campos sobre *Serafim...* -¹¹ como un "necrologio de la burguesía" y "epitafio" de lo que él, Oswald, quien ahora se propone ser un "frac de acero de la Revolución Proletaria", había sido durante el período inicial del Modernismo. Expresando una tendencia exacerbada a la autocritica semejante a la del pasaje antes citado de Mário de Andrade, la *verve* de Oswald se caracteriza bien en un trecho de su nota introductoria, en el que el ex-poeta- "antropófago" demuestra un enorme rencor contra su pasado literario, como pasando un tajante certificado de óbito a la empresa modernista:

El movimiento modernista, que culminó en el sarampión antropofágico, parecía indicar un fenómeno avanzado. São Paulo poseía un poderoso parque industrial. ¿No podría quizá el alza en el precio del café colocar la literatura nueva-rica de la semicolonia a la par de los costosos surrealismos imperialistas?¹²

Los conflictos político-ideológicos y el *mea-culpa* de Oswald de Andrade, indicados en esos pasajes, estuvieron presentes en su obra hasta la retomada de los explosivos contenidos de la Antropofagia

en los ensayos “La crisis de la filosofía mesiánica” y “La marcha de las utopías”, escritos poco tiempo antes de su muerte en el comienzo de la década de los 50.¹³ Sus conflictos entran en consonancia con un desencanto nostálgico y con el menos espectacular *mea-culpa* de Mário de Andrade, rasgos que marcaron de forma intermitente su obra hasta el final, a pesar de momentos de una mayor objetivización crítica. Un ejemplo de estos momentos más objetivos percibimos en la antes mencionada conferencia-testamento, cuando el poeta dice que “el derecho permanente a la pesquisa estética, la actualización de la inteligencia artística brasileña y la estabilización de una consciencia creadora nacional” habían constituido el principal legado del Modernismo.¹⁴

Aunque consideremos los factores históricos de la retracción económica y de radicalización política internacional anteriores a la segunda guerra mundial, y a pesar de las evidentes diferencias de temperamento entre los dos principales nombres de nuestro primer modernismo, el énfasis en la escisión entre el momento “heroico” y el ulterior, comunes tanto a Mário como a Oswald de Andrade, señala un mismo sentido ético: la irreconciliación entre los momentos vanguardista y post-vanguardista. De forma menos nítida, señala también la división entre el individuo programático y el individuo crítico, sutil esquizofrenia vivencial y cultural que no vemos aparecer ni en el Drummond reticente ni en el atípico, surreal-metafísico Murilo Mendes, quienes nacieron, en términos literarios, tanto menos doctrinarios cuanto más imbuidos de relativismo.

El papel de la segunda generación modernista en Brasil fue, por tanto, seguir adelante el vector de liberación de la primera, a través de la incorporación plena de su herencia a su producción textual, empero agregando a eso una especificidad tonal, que hoy se nos revela como necesaria para la sobrevivencia misma del Modernismo como un movimiento de largo alcance. Sin la intervención de esta generación estabilizadora, quizá el enorme

esfuerzo creador del momento “heroico” se habría trágicamente diluido, a imagen de lo que sucedió en muchos lugares.¹⁵ Como apunté anteriormente, obrando en el sentido de transformar lo que podría haber sido un *momento* en un *sistema* literario, la generación de 1930 completa el tránsito entre Modernismo y Modernidad.

Ese tránsito afortunado, sin embargo, habría corrido el riesgo de evaporarse si la miopía estético-ideológica y la incuria parricida de la generación de 1945, con excepción de João Cabral de Melo Neto, se hubiesen afirmado en el escenario de la poesía brasileña en la post-segunda guerra mundial. La generación que según la cronología es la tercera que adviene después de la eclosión del Modernismo se reveló una agrupación crepuscular, demasiado atraída por la seguridad que le garantizaba la utilización irreflexiva de formas poéticas tradicionales y demasiado permeable a las corrientes existencialistas contemporáneas. Una generación como ésta, en extremo auto-complaciente, vinculada antes a su promoción narcísica que a la problematización del quehacer poético, y por lo demás contraria a considerar críticamente su incumbencia dentro del panel evolutivo de la literatura a la que se encuentra arraigada, convida, diríase que de manera natural, a ser contestada, o aun a ser repudiada, por quienes la siguen.

En este sentido, el movimiento de la poesía concreta, que se formaliza aproximadamente diez años después de la generación del 45, aunque reúne en términos cronológicos la cuarta generación posterior a 1922, representa la tercera afirmación del movimiento modernista y su segundo reciclaje en el panorama de la poesía brasileña. Esta afirmación, este reciclaje se oponen, en los aspectos más básicos del discurso literario, al vaciamiento del empuje modernista que había coordinado la actuación de la generación del 45. Reclamando como suya la herencia modernista, apropiándose de ella según sus necesidades treinta años después del movimiento de 1922, los poetas concretos de la década de

1950, observados cuatro décadas después de que accedieran protagónicamente a la línea de frente de la cultura brasileña, nos permiten hoy identificar, en su rescate, un arco intergeneracional que, con sus variantes pero que, con sus evidentes puntos de contacto, constituye aquello que podríamos llamar de tradición moderna brasileña. Esta tradición estaría formada por sístoles y por diástoles que se asocian a la implantación de discursos de vanguardia y su subsecuente estabilización, mecánica que no difiere fundamentalmente del patrón internacional de recepción de los movimientos de vanguardia en un escenario cultural cualquiera.

Ultrapasaría los límites de este ensayo desmenuzar la oposición del movimiento de la poesía concreta en relación a los miembros de la generación del 45, ni cuales fueron sus variantes y sus puntos de contacto con las dos primeras generaciones modernistas. En una conferencia-balance de su trayectoria poética no hace mucho dictada en México, "De la poesía concreta a *Galaxias* y *Finis mundo*: cuarenta años de actividad poética en Brasil", Haroldo de Campos, hablando también por Décio Pignatari y Augusto de Campos, al referirse al momento anterior a la formalización de la poesía concreta en los primeros años 50 - la "difícil alborada", en el decir de Sérgio Buarque de Hollanda - resume de la siguiente forma el primero de esos tópicos:

(...) El ideario de los poetas del 45, su antiexperimentalismo, su inclinación al *decorum* y el comedimiento, su preocupación por el *clima* del poema (donde todo fuese armonía y consonancia) era algo que no nos atraía a nosotros tres, poetas *novísimos*, que admirábamos la sintaxis subversiva y el léxico enigmático de Mallarmé; que estábamos descubriendo el método ideogramático de los *Cantos* de Ezra Pound; que leíamos con entusiasmo al Apollinaire de *Lettre-Océan* y de los *Calligrammes* y al Lorca de las metáforas disonantes de *Poeta en Nueva York*.¹⁶

Más adelante, en el mismo texto, Haroldo de Campos se refiere también al segundo tópico arriba señalado, diciendo que, con el surgimiento de la poesía concreta en 1956, él y sus jóvenes compañeros retomaban "el hilo conductor de la vanguardia experimental de los años veinte, interrumpido por el anclaje neoparnasiano de la conservadora generación del 45".

A la imagen de la generación de 1922, el movimiento de la poesía concreta es tanto experimental como militante; como aquella, ésta significa un esfuerzo bien sucedido de *aggiornamento* del proceso creativo brasileño. Este *aggiornamento*, sin embargo, presenta un valor distinto al auspiciado por la empresa modernista de 1922: ya no más implica la importación de informaciones internacionales, sino la creación y la exportación de contenidos y de un lenguaje propios, nacionales en su radicación, pero no en horizonte ideológico nacionalista - en lo que nos revela la definitiva tomada, por parte de la inteligencia creativa brasileña, de un proyecto nacional abierto -. Combatiendo el nacionalismo "ontológico" en favor de un nacionalismo "modal" - la terminología es de Haroldo de Campos -¹⁷ hecho que se vuelve más digno de encomio cuando consideramos que esta abertura programática se da en el momento de radicalización político-ideológica internacional de la guerra fría, la poesía concreta pone en práctica el axioma oswaldiano, de crear una "poesía de exportación" afinada con la actualidad estética internacional. En términos de nuestro proceso literario, el momento "heroico", antagonista-activista, de la poesía concreta es, gracias a este factor, bajo un doble aspecto "post-modernista": porque se inspira en el espíritu de lucha del modernismo de primera hora, y porque lleva a la práctica un vector diseñado, pero no totalmente realizado, por el proyecto estético-ideológico modernista. Así, el rigor intelectual y expresivo que proyectan y al que se someten, como signo distintivo, los miembros del "grupo noigandres"-Haroldo y Augusto de Campos y Décio Pignatari - responden tanto

a la trivialización de una herencia viva por parte de la generación del 45, como a una “rigorización” de los postulados más ambiciosos del insembrador grupo de 1922.

Fueron tres, bajo mi punto de vista, los mayores resultados de la intervención de la poesía concreta en el escenario de la literatura brasileña contemporánea. A dos de ellos ya he aludido: por un lado, el haber restaurado, bajo la égida del “padre antropófago” Oswald de Andrade, el espíritu de la vanguardia de los años 20, mismo que, según la óptica nublada de la generación del 45, se había vuelto una referencia histórica pero ya no una sensibilidad actuante. Por otro lado, a partir de la abertura de referencias y de la revisión de la noción ontológica de nacionalismo literario que, en aquel momento como hoy, amenaza con el cerramiento y la auto-gratificación populista la libre iniciativa intelectual, el haber hecho frente al debate ideológico central de la cultura brasileña de los años 50, de oposición vanguardia-subdesarrollo.

Con relación a ella, los poetas concretos defendieron el riesgo de la creación artística frente al policiamiento ideológico de ciertas tendencias *engagées* como el neoconcretismo, liderado por Ferreira Gullar en Río de Janeiro, movimiento marcado por la preocupación de adecuar el discurso poético a las limitaciones de la realidad social. Así, la intervención de los poetas concretos en el panorama cultural brasileño entrecomilló el debate vanguardia-subdesarrollo, demostrando el sesgo eminentemente subdesarrollado, si no es que sencillamente falso, de esta problemática paralizadora.

El tercer gran mérito del movimiento de la poesía concreta fue haber sabido garantizar el tránsito, a través de su propia evolución, entre este espíritu de restauración crítica de la vanguardia, y el momento subsecuente, que se vive en la actualidad en Brasil. Si se considera que la posición del concretismo “heroico”

fue “post-modernista”, como dije anteriormente, la superación de la poesía concreta por sí misma, superación que se diferencia en las obras de cada uno de los miembros fundadores del movimiento, nos permite ver esta evolución como la forma más evidente de acceso, en el Brasil, a la “post-modernidad” - concepto que aquí manejo en una acepción principalmente generacional, lo que por tanto excluye la problematización de los rasgos semánticos, o aun epistemológicos, que esa noción difusa y discutible ha asumido en los últimos años.

Como dije al principio de este ensayo, cupo a la generación de la poesía concreta, y en especial al crítico mejor articulado entre sus miembros, Haroldo de Campos, reeditar, en el contexto de la cultura brasileña actual, las dos posiciones que han definido históricamente las actuaciones de las dos primeras generaciones posteriores a 1922, la modernista de Mário y Oswald de Andrade, y la moderna de Drummond y Murilo Mendes. Esta capacidad de evolucionar internamente, que no deja de lado ni el espíritu crítico ni el impulso creador que habían caracterizado su producción de los años 50, y que tampoco se traviste de un discurso dominado por la perplejidad y el desencanto, indica que en el tránsito de la vanguardia a la post-vanguardia - o, si queremos, de la postura “utópica” a la “post-utópica”, para quedarnos con otra terminología del propio poeta - del momento post-modernista al post-moderno (término que aquí empleo con las restricciones señaladas), la cultura brasileña llega a la maduración plena, en la que el vector de vanguardia se afirma, de modo tangencial, como el más importante en su crecimiento orgánico.

La resistencia de una buena parte de la crítica de poesía en Brasil en considerar la capacidad transformativa de la vanguardia brasileña en sus juicios sobre el significado de esa corriente en nuestra vida intelectual es sólo comparable a su obstinación en proceder al análisis de las vanguardias a partir de esquemas

interpretativos sobre-determinados o por el falseante criterio sociológico, o por el prejuicio anti-vanguardista puro y sencillo. Uno u otro caso no esconden la incapacidad de sectores de nuestra *intelligentsia* en conseguir formalizar proyectos tan abarcadores, tan resistentes al examen del tiempo, y por eso mismo intelectualmente tan promisoros, como el derivado, por ejemplo, de la poesía concreta. Reducir la obra de los integrantes del “grupo noigandres” a su producción de los años 50, reducir su participación en la cultura brasileña a la trascendencia que tuvo, a su tiempo, el “plan piloto para la poesía concreta” (1958), que leído y evaluado con los ojos de hoy presenta señas evidentes de una flamante inocencia programática, además de negarles las no pequeñas señas de vitalidad que vinieron demostrando a lo largo de los últimos treinta años, es abrazar una visión congelada del proceso histórico-literario nacional y rehusarse a considerar lo que en él cambió, en términos éticos, para no hablar en términos estéticos, entre los 30 y los que vivimos.¹⁸

El papel de Haroldo de Campos, el más clarividente y articulado entre los participantes de esta vanguardia histórica, fue fundamental en este cuadro evolutivo. Escapa del ámbito de este ensayo enfocar, con el detenimiento que amerita, las marcas de esta evolución en relación al contexto de su producción como ensayista o traductor. Sin embargo, quiero mencionar dos aspectos interrelacionados que nos indican su dinámica en el seno de la cultura brasileña contemporánea.

El primero de ellos se refiere directamente al valor delogo-descentralización que señalé anteriormente. Él se vincula a la transformación de lo que podría considerarse una noción estática o reductiva de la poesía concreta, circunscrita en el tiempo y apoyada en la ruptura del soporte vérsico-lineal en favor de la articulación poética verbo-voco-visual, en una noción dinámica, que busca reconocer por esta misma razón la incidencia de lo que sería la “concretud” poética en autores y épocas distantes en el tiempo

y en el discurso, como Dante, Gæthe o los poetas rusos modernos, todos ellos traducidos por Haroldo de Campos. Con relación al acervo literario nacional, el rescate de dialogantes como Pedro Kilkerry y de Sousândrade, poetas “raros” del siglo XIX brasileño cuyas obras fueron recicladas por Augusto y Haroldo de Campos en la década de los 70, apunta al mismo sentido de abertura de la noción estática de la poesía concreta a través de la invención, de la absorción, de la dinamización de un nuevo *canon* afinado con sus premisas estéticas.

La transformación de la poesía concreta de algo “exclusivo” en algo “inclusivo” - de *momento* en *sistema*, tal y como lo he dicho antes con relación al papel de la generación de 1930 *vis-à-vis* a los modernistas “heroicos” - es lo que se presenta en este gesto: al tratar de estabilizar un movimiento de ruptura a través de la elección-interpretación de una cierta tradición, se transforma lo que podría haberse limitado a una forma circunstancial, vinculada a un momento histórico e intelectual preciso, en una poética.¹⁹ Aunque un proceso como este no sea exclusivo de la literatura brasileña contemporánea, ya que, como sabemos, la “invención de una tradición” es uno de los mecanismos más característicos de los movimientos artísticos modernos, en nuestro contexto este proceso fue y todavía es central para comprender la pluralización de referentes en nuestra vida intelectual actual.

En la “Tesis VI” sobre la filosofía de la historia, Benjamin resume de la siguiente manera todo el complejo mecanismo de re-interpretación del acervo histórico: “To articulate the past historically does not mean to recognize ‘the way it really was’ (...). It means to seize hold of a memory as it flashes up in a moment of danger”.²⁰ En su proceso de auto-estabilización, hecho a partir de un ejercicio real de interpretación del “archivo” literario yacente, el “peligro” contra el que combatió la poesía concreta fue la concepción de la historia general, y de la historia literaria en particular, como una ciudad ideal en la que no se ubicarían las

excepciones a su bien planeada concepción. Aquí, se trata de la sustitución de macro-categorías historiográfico-estéticas (Romanticismo, Simbolismo, Barroco...) por una noción de "series literarias" en las que los elementos constitutivos evidencian señas de mutualidad y se explayan orgánicamente a lo largo de la historia. Poniendo en jaque los lugares comunes de la historiografía y reivindicando la inserción de la cultura brasileña en un amplio abanico de referencias multiculturales, la intervención logo-descentralizadora de la poesía concreta, y especialmente de Haroldo de Campos, se nos revela también como democratizadora, en el sentido en que refuta una interpretación oficializada y reductiva de la cultura brasileña, o lo que sería quizá más peligroso, de los grandes paradigmas de la cultura occidental desde Brasil.

Si en este proceso de sincronización serial está en juego la asunción de un linaje de "afinidades electivas" con el acervo internacional o nacional, un segundo aspecto, relacionado con el anterior y no menos significativo que ello, puede percibirse en la creciente importancia que el estudio y la apropiación del barroco adquiere en la obra de Haroldo de Campos, lo que se refleja de modo natural en un barroquismo cuidadosamente trabajado en su escritura poética. Antes de referirme sólo al nivel más obvio de la exploración de las posibilidades visuales o combinatorias de la palabra poética, lo que aproxima la retórica a la poesía concreta del Barroco histórico (aproximación ya explorada por mí en otro ensayo),²¹ y que corresponde, en la obra de Haroldo de Campos, a poemas emblemáticos como "fome de forma" ("hambre de forma") y "nacemorre" ("nacemuere"), ambos del *fome de forma* (1959), quiero ahora enfatizar el papel del barroco en su producción poética más "convencional", o sea, textual-lineal.

El primer punto que hay que esclarecer es que, en Haroldo de Campos, la relación con la estética barroca no se opone al principio vector de toda su obra, de obediencia al rigor

compositivo e intelectual.²² Ya en 1952 el poeta, hablando como si fuese su propio Maestro, anunció en "Ciropedia o la educación del príncipe" su sumisión a ese principio ("A la hora de los deméritos el Maestro dice: Rigor"). Por su vez, en "Teoría y práctica del poema" (del mismo año), Haroldo se refiere a la auto-génesis de la palabra poética en los términos tanto líricos como rigurosos que siguen:

.....
 medido geometra
 el poema se piensa
 como un círculo se piensa en su centro
 como los radios del círculo lo piensan
 fulcro de cristal del movimiento.

.....
 El poema se propone: sistema
 de premisas rencorosas,
 evolución de figuras contra el viento
 ajedrez de estrellas. (...) ²³

Entre la "medurada geometría" que el poema no solo significa como también incorpora a su forma, y el "viento ajedrez de estrellas", referencia a un pasaje del "Sermón de la Sexagésima" del autor barroco por antonomasia de la lengua portuguesa, Padre António Vieira (1608-1697), se equilibran *in nuce* los dos polos de la dicción haroldiana. Esta fusión, en sí mallarmeana, entre la palabra esqueleto y la palabra-diseminación, entre cristal y enjundia, responde tanto por la experiencia escritural de *Galaxias* como por momentos que encapsulan todo lo que he dicho en este ensayo.

Por ejemplo, en "Minima moralia" (de *La educación de los cinco sentidos*, 1985), al soporte citacional reducidísimo corresponde una amplia rentabilidad intertextual, procedimiento en sí quintaesencialmente barroco:

ya hice de todo con las palabras
ahora quiero hacer de nada²⁴

Este pequeño poema, que hace recordar tanto al Adorno de *Minima Moralia* como al poema-chiste acuñado por Oswald de Andrade, en sus dos breves líneas encierra bajo la superficie textual que remite tanto al aforismo como al haiku, el tránsito de Haroldo de Campos de la vanguardia a la postvanguardia, de la utopía del proyecto auto-nutrientes a la post-utopía que se nutre de la experiencia del devenir: humor, ironía, clareza de quien supo convertirse en su propio heredero y se observa a sí mismo bajo el prisma de la conciliación.

Como vimos a lo largo de este ensayo, esta faceta ética ultrapasa la dinámica de la ubicación generacional de Haroldo de Campos en la literatura brasileña contemporánea, puente entre dos momentos. Esta faceta se presenta no sólo como una dirección de producción textual en su obra, a través de la cohabitación que en ella percibimos entre los vectores del rigor minimalizante y la diseminación barroca, como también como una característica temperamental de un poeta-ideólogo quien, sin abdicar de su propia trayectoria, se encuentra abierto a los vientos, no elíseos, siempre complejos, tan complejos, de la historia actual.

Ciudad de México, junio de 1991

Notas:

¹ Véase: "Haroldo de Campos: seguimiento de una irreprochable trayectoria". *Vuelta* N° 163 (junio de 1990).

² Cf. la conferencia "De la poesía concreta a *Galaxias* y *Finismundo*: cuarenta años de actividad poética en Brasil", pronunciada en la "Cátedra Guimarães Rosa de Estudios Luso-Brasileños" de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México-UNAM, el día 6 de marzo de 1991 y publicada en la revista *Vuelta* N° 177 (Agosto de 1991; traducción de Carmen Salas y Rodolfo Mata), en la que Haroldo de Campos dice: "(...) imaginé *Finismundo* como un poema 'post-utópico', expresión que prefiero al concepto ya gastado y equívoco de 'post-moderno'".

³ En el presente trabajo utilizo el adjetivo "modernista" y el sustantivo "Modernismo" en su acepción luso-brasileña (que es, también, anglo-norteamericana), cuyos equivalentes semánticos en español serían "vanguardista" y "vanguardias".

⁴ "Panorama de la poesía brasileña en el siglo XX". México, F.F. y L. - UNAM, colección "Cuadernos de Docencia", 1990; 30 pag.

⁵ Cf.: Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*. Harvard University Press, 1968 (1ª ed.). Véase especialmente los capítulos I ("The Concept of the Avant-Garde") y II ("The Concept of a Movement").

⁶ Traduzco del portugués los versos: "Nosso Brasil no outro mundo. Este não é o Brasil. / Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?".

⁷ Véase, a ese respecto, la correspondencia entre Mario de Andrade y Drummond, que antecede la publicación de *Alguma Poesia*, primera obra de Drummond (1930); véase también el encomiástico artículo "A Poesia em 1930", en el que ya en 1931 Mario de Andrade resalta la importancia del joven Drummond en el panoramada de la poesía brasileña de entonces (este ensayo fue reunido en *Aspectos da Literatura Brasileira*, São Paulo, Martins, 1931 y republicado en *Carlos Drummond de Andrade - Fortuna Crítica*, org. Sônia Brayner. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978). Asimismo, para comprenderse más ampliamente la importancia de la personalidad de Mario de Andrade para Drummond, léase el poema "Mário de Andrade desce aos infernos", tributo que Drummond dedica a su maestro en la ocasión de su muerte, incluido en *A Rosa do Povo* (1945).

⁸ Para dejar más explícita la amargura de Mario de Andrade, transcribo en portugués el pasaje referido de "Meditação sobre o Tietê":

.....
 Qué-de as Juventudes Auriverdes!
 Eu tenho medo... meu coração está pequeno, tanta
 Essa demagogia, tamanha,
 Que eu tenho medo de abraçar os inimigos,
 Em busca apenas dum sabor,

Em busca dum olhar,
Um sabor, um olhar, uma certeza...

(...)

(Véase Mário de Andrade: *Poesias Completas*. São Paulo, Martins, 1972 [3ª ed.]; "Meditação sobre o Tietê" pp. 305-314; *cit.* p. 309).

⁹ Mário De Andrade: "El movimiento modernista". Publicado en *Arte y arquitectura del modernismo brasileño*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978; pp. 181-203 (*cit.* p. 201). Trad. Santiago Kovadloff.

¹⁰ Traduzco del portugués los pasajes: "A luta entre um homem acabado/ e um outro homem que está andando no ar" y "Não se trata de ser ou não ser,/ Trata-se de ser e não ser." (Véase "A Luta" en *Poemas e Bumba-men Poeta*; Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989 [re-edición organizada y comentada por Luciana Stegagno-Picchio]; p. 58; y "Pós-Poema" en *Antologia Poética*; Rio de Janeiro, Fontana, 1976; p. 90).

¹¹ Haroldo De Campos: "Serafim: um grande não livro", prólogo a la 6ª ed. de *Serafim Ponte Grande*, in Oswald De Andrade: *Obras Completas* (Vol. II Memórias Sentimentais de João Miramar [7ª ed.] e Serafim Ponte Grande [6ª ed.]), Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980; pp. 101-127. P. 107.

¹² Traduzco del portugués: "O movimento modernista, culminado no sarampão antropofágico, parecia indicar um fenômeno avançado. São Paulo possuía um poderoso parque industrial. Quem sabe se a alta do café não ia colocar a literatura nova-rica da semicolônia ao lado dos custosos surrealismos imperialistas?". In: Oswald De Andrade: *op.cit.* Nota introductoria a *Serafim Ponte Grande*, *cit.*, pp. 131-133.

¹³ Oswald De Andrade: *A Utopia Antropofágica*, São Paulo, Globo, 1990 (arte de la re-edición de las *Obras Completas de Oswald de Andrade*). "A Crise da Filosofia Messiânica", pp. 101-155; "A Marcha das Utopias", pp. 161-210.

¹⁴ Mário De Andrade: "El movimiento modernista", *cit.*; p. 191.

¹⁵ Pienso sobretudo en el "Estridentismo" mexicano, contemporáneo del Modernismo brasileño, cuyo efecto en la vida intelectual y artística de México fue reducido y que se ve, hoy en día, en el ámbito de la crítica literaria mexicana por lo menos, relegado a una posición de segunda, tratado antes como una referencia historiográfica que como una fuerza cultural fertilizadora.

¹⁶ Véase nota 2, arriba.

¹⁷ Véase Haroldo De Campos: "De la razón antropofágica". México, *Vuelta* N° 68, 1982.

¹⁸ En este sentido, coincido con Eduardo Milán en su "Prólogo a una poesía sin prólogos" (en *Transideraciones/Transiderações*, antología bilingüe de la obra poética de Haroldo de Campos; organizada y traducida por Eduardo Milán y por Manuel Ulacia; México, El Tucán, 1987), en el que el crítico uruguayo dice: "Dado que la poesía concreta en su etapa ortodoxa

(...) obligó a sus creadores a una práctica casi anónima por la necesidad de colectivización del poema, la crítica prefirió fijar a los poetas concretos en su etapa 'de guerra' y dejarlos morir en aquella instancia de su producción, como si aquel hubiera sido su último suspiro. Esa fue una de las más hábiles jugadas de la crítica tradicional de poesía en Brasil, puesto que esa imagen cundió por América Latina". (p. 9)

¹⁹ A este propósito, véase el prefacio de Andrés Sánchez-Robayna a la edición española bilingüe de *A Educação dos Cinco Sentidos (La educación de los cinco sentidos)*, Barcelona, àmbit, 1990; traducción, prólogo y notas de Andrés Sánchez-Robayna, en la que el escritor español dice: "En efecto, desde muy pronto los poetas concretos se propusieron una 'retroacción' teórica en su concepción del lenguaje. Los principios de economía, medularidad, esencialidad, fragmentarismo, metalenguaje, son rigurosamente investigados en la poesía del pasado. Esos estudios descubrieron que no sólo se puede hacer una 'historia' de la actitud concreta desde Homero, sino que, de hecho, son los poetas más atentos a la materialidad del signo aquellos que han representado verdaderos hitos en la historia del lenguaje de la poesía". (p. 14)

²⁰ Walter Benjamin: *Illuminations*. Ensayos editados y traducidos por Hannah Arendt. Nueva York, Schocken Books, 1969; "Theses on the Philosophy of History", pp. 253-267; *cit.* p. 255.

²¹ Véase "La poesía visual brasileña". Madrid, *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 495 (Septiembre de 1991), pp. 53-78.

²² Vale la pena recordar que, ya en 1955, Augusto de Campos dice sobre la escritura de su hermano: "Haroldo de Campos es, para decirlo así, un 'concreto' barroco, lo que lo hace trabajar preferentemente con imágenes y metáforas, que dispone en verdaderos bloques sonoros." (en "De la poesía concreta a *Galaxias* y *Finismundo*: cuarenta años de actividad poética en Brasil", *cit.*)

²³ Utilizo aquí la traducción de Milán y Ulacia arriba mencionada (véase nota 17); p. 27.

²⁴ Utilizo aquí la traducción de Sánchez Robayna arriba mencionada (véase nota 18); p. 45.

ALGUNAS PROPOSICIONES PARA PENSAR LA RELACIÓN ENTRE POESÍA Y POLÍTICA EN LA POESÍA CONCRETA BRASILEÑA

Gonzalo Aguilar
Universidad de Buenos Aires

Primera proposición: la sustracción

La política no es una cuestión que aparezca asociada con frecuencia a los poetas que alguna vez formaron el grupo *Noigandres*. Más bien, la crítica ha tendido a concentrarse en los hallazgos específicamente poéticos de sus obras y a defender una ética de trabajo de más de cincuenta años durante los cuales la experimentación y el riesgo se sostuvieron con una pasmosa integridad. Así, en la coletánea de ensayos *Sobre Augusto de Campos*, editada por Flora Süssekind y Júlio Castañón Guimarães, el mejor libro que se ha publicado sobre la obra del poeta hasta la fecha, ninguno de los veintitrés textos se centra en la dimensión política. En el caso de Haroldo de Campos la bibliografía crítica es más abultada, pero no por eso menos parca en cuestiones de poesía y política pese a la importancia de “*Servidão de passagem*” (1961) y a la colaboración activa del poeta en las campañas del PT hasta la llegada de Lula a la presidencia. Algo similar sucede con Décio Pignatari y, hasta donde yo sé, la única lectura exhaustiva de su poema mural de la fase participante *estela pour vivre nº3 (estela cubana)* es la de Donaldo Schüler. No son muchas más las lecturas en esta dirección.¹

Cuando la dimensión política aparece, aquí y allá, es a propósito de lo que los propios poetas denominaron “fase participante”, desarrollada durante los primeros años de la década del sesenta, de modo que la política está reducida, en estos estudios, a las intenciones programáticas de los autores. Hasta donde yo sé, uno de los críticos que más explícitamente se ha referido a una lectura política de la poesía concreta fue Roberto Schwarz, en la famosa polémica que mantuvo con Augusto de Campos, en 1985, a propósito de la publicación del poema “Póstudo” en el suplemento cultural de la *Folha de São Paulo*:

Separado do título e da assinatura, que o amarram à perspectiva individual, poder-se-ia imaginar o poema realizado ao ar livre e em escala gigantesca, nalgum país socialista: lembraria ao transeunte a transformação passada, a condição de sujeito coletivo e a continuidade da vida, e sem dúvida faria bela figura (mais ou menos hipócrita, conforme o país anfitrião).²

Para considerar su carga política, Schwarz desplaza al poema del espacio del periódico y lo imagina a gran escala en un país socialista (todavía no había caído el Muro de Berlín), queriendo evidenciar su contenido reaccionario y desesperanzador. Sin embargo, para llevar a cabo esta lectura, Schwarz debe insertar el poema en un régimen artístico que no le pertenece: lo lee como perteneciente a lo que Jacques Rancière llamó *régimen ético* y no como parte de un *régimen estético*.³ Los enunciados, desde la perspectiva del *régimen ético*, tendrían un carácter performativo y su pertinencia estaría directamente ligada a la vida cotidiana. Como observa Rancière, “en este régimen, las obras de arte no tienen autonomía. Se consideran imágenes de las que debe cuestionarse su verdad y su efecto sobre el espíritu de los individuos y la comunidad”. En el régimen estético, en cambio, hay una separación que hace a la propia existencia de la obra. En ese corte, la obra no niega el mundo del cual surge sino que, para decirlo con palabras de Jean-Paul Sartre en su ensayo sobre

Mallarmé, “lo pone entre paréntesis”.⁴ Desplazar el poema de un régimen a otro es lícito, por supuesto, pero la operación es limitada si el resultado es la supresión de lo específico del poema para menoscabarlo con el principio de realidad. El argumento de Schwarz es, en última instancia, conservador porque impone la eficacia y la utilidad como criterios predominantes de valor y la realidad como norma. Todo eso para no hablar de la inverosimilitud de que un gobierno totalitario opte por representar a gran escala un poema con semejante grado de indeterminación y ambigüedad, un poema en el que el rechazo de la totalidad y la afirmación del cambio se dan en un mismo acto.

Antes, entonces, que perseguir a los poemas con una realidad a la que no pueden transformar en su totalidad, es necesario reconocer que la política propiamente dicha y el régimen estético están en permanente tensión cuando no en contradicción: mientras la primera se mide por los efectos, la inmediatez y su capacidad de transformar lo real, el segundo exige mediaciones, suspensiones y una atención perceptiva de la forma y de su historicidad específica. En contraste con las demandas de la acción política, el poema del régimen estético postula la necesidad de una disposición específica y, en consecuencia, sostiene, aunque sea temporariamente, una *sustracción* del mundo de la política. Como siempre, fue Décio Pignatari quien encontró la fórmula perfecta en su poema “Interessere”: “Na política interessa o que não é política”. Esta sustracción puede ser activa o reactiva, enérgica o defensiva, crítica o complaciente y eso es lo que se puede juzgar (y no su eficacia en espacios ajenos o intimidantes). No creo que debamos renunciar a “Un coup de dés” de Mallarmé o a “Rapsodia para el mulo” de José Lezama Lima por los efectos - sin duda desconcertantes - que podrían tener reproducidos a gran escala en algún muro de un país socialista.

Por supuesto que para hablar de lo político podría centrarme en lo que actualmente se denomina “políticas culturales”. En el terreno específicamente artístico, el surgimiento del concretismo significó una mutación en la producción poética y, en medios masivos, un aliado activo de las innovaciones tropicalistas y de la marginalia de las revistas en los años setenta, además de sus tareas de difusión de poesía en periódicos y revistas. En este aspecto se pueden entender sus prácticas como políticas de la lectura, junto con las *ReVisiones* que fueron un modelo de investigación de archivo y de relectura del canon. Finalmente, en el terreno de la crítica y de las traducciones, se observa una ética en el armado del repertorio y en la defensa sostenida de lo experimental en poesía, arte y música. Pero no me interesan, en esta ocasión, las políticas culturales sino las políticas del poema y, en este terreno, no necesariamente los poemas políticos sino la lectura de ciertos componentes que pueden vincularse con la dimensión política. Es decir, considerar a ésta no solamente en su dimensión restringida (la acción en la contingencia de la comunidad) sino en su necesidad de alimentarse de aquello que le es ajeno: una negatividad que, si no está en la acción, puede estar en sus bordes, en sus confines o en su fundamento. Una comunidad siempre por venir y legible en el poema.

Segunda proposición: la potencia de la exterioridad

En un ensayo escrito en 1943 sobre Lasar Segall, Oswald de Andrade sostuvo que el pintor de origen ruso “expone admirablemente a nossa época de migrações lancinantes”.⁵ Lo llama un *heimatlos*, palabra alemana (Oswald dice “palabra bárbara”) que designa al apátrida, al que perdió su hogar. La situación de diáspora y de pérdida de Segall es, para Oswald, una condición de la estética del siglo XX. No puede pensarse el vínculo entre política y estética sin tener en cuenta esta condición.

Augusto de Campos, se sabe, está lejos de ser un *heimatlos*: muy por el contrario, es proverbial su sedentarismo y son muy raros sus alejamientos de São Paulo, la ciudad que lo vio nacer. Sin embargo, pocos poetas brasileños han plasmado en sus poemas esta condición con tal intensidad. Su poesía está en un estado de *heimatlos*: él también perdió su hogar, aunque hogar en este caso no significa la patria sino la poesía misma. Por eso se ha referido a sí mismo como un *expoeta*, incrustando en su condición de creador el *ex* que se refiere tanto a la situación de cambio, como a la de estar irreparablemente afuera. Ya en *dias dias dias*, de su libro *Poetamenos*, Augusto de Campos rememoraba unos versos del poema “Visita à Casa paterna” de Luís Guimarães Júnior (1847-1898), que despliega el tópico romántico del regreso al hogar. “Oh! se me lembro! e quanto!”, verso desmembrado que se esparce, en color amarillo, por la página de un poema que dice: no hay retorno posible.⁶

El poeta romántico y el poeta concreto están en una relación antagónica. Y si el primero escribe desde la casa de la poesía, el segundo se encuentra en su umbral, en su límite, en los confines del poema. Ya no hay romanticismo ni subjetividad estable posible; la tradición no entrega los medios para trazar el camino: en la modernidad vanguardista, el poema - como la política - deben fundarse y legitimarse a un mismo tiempo.

Si por medio de la sustracción el poeta se ubica fuera de la política, por medio de la exterioridad se encuentra fuera de la poesía. Por eso *la voz*, en los poemas de Augusto de Campos, nunca es plena; por eso el sujeto nunca es el punto de partida sino el efecto espectral que suscita el poema. Una composición de principios de los años sesenta exhibe los funcionamientos de esta condición de exterioridad. *Greve* fue escrito en 1961, cuando los cambios sociales en Brasil exigían que los poetas redefinieran sus posiciones y sus poéticas. Un ex-compañero de viaje de Augusto de Campos, Ferreira Gullar, inicia en ese momento su

camino hacia el populismo y escribe, en los CPC, poemas que miman la forma y la voz del pueblo. “João Boa-Morte (Cabra marcado pra morrer)” está escrito en octosílabos y al modo de la literatura de cordel. El problema de la exterioridad está, en este texto, resuelto de antemano: en cuanto el poeta se mezcla con el pueblo (y en cuanto se supone que hay una voz del pueblo y que esa voz se expresa en los tradicionales octosílabos), el problema de la exterioridad aparece resuelto (por no decir disuelto). *Greve*, en cambio, asume una perspectiva absolutamente diferente. En una encuesta realizada en 1892, Mallarmé sostuvo que “la actitud del poeta en una época como ésta en que él está en huelga ante la sociedad, es apartar de sí todos los medios viciados que le puedan ofrecer”.⁷ Y Arthur Rimbaud, en una carta que le escribe a su amigo Izambard en tiempos de la Comuna, dice: “Una ira enorme me arrastra hacia la batalla de París, donde tantos trabajadores están ahora muriendo, en el momento preciso en que le escribo a usted. Pero trabajar ahora, no. Nunca, nunca: estoy en huelga”.⁸ Esta cuestión fue desarrollada después por Georges Bataille, quien teorizó sobre las dificultades de escribir poesía en una sociedad, como la capitalista, regulada por el principio de la utilidad. Más bien, como decía Paulo Leminski, en una frase que a Haroldo le gustaba citar, la poesía es un “inutensilio”. O, como decía Chang-Tsé, via John Cage, via Augusto:

a árvore que dava a melhor sombra de todas
era muito velha e nunca fora cortada
porque a sua madeira era considerada imprestável⁹

La intervención de la política es tan fuerte en *Greve* que violenta el espacio tradicional del poema y lo quiebra, creando dos superficies superpuestas que entran - gracias al calco - en una relación de figura-fondo. El vínculo entre estos dos mundos es paradójico:

se remiten mutuamente - hay ‘rimas’ - sin dejar de autorreferirse negando a su complementario. Toda la significación de la primera superficie envía hacia un objeto fuera de sí, la “huelga”, que supone la suspensión de la escritura como actividad. A la vez, la superficie del calco exhibe y exaspera el acto de escribir del poeta. En un nivel literal, el calco dice - con diecinueve palabras - que sólo escribe una: “greve” y, nuevamente de modo paradójico, la escritura debe cesar desde el mismo momento en que se escribe esa palabra (o sea: entra en huelga). La paradoja constitutiva del poema es que, al elegir la huelga, el poeta se inclina por el paradigma del trabajo, aunque negándolo. El poeta se integra a la sociedad como un exiliado o un expoeta.

La participación del poeta en la comunidad es entonces problemática y no está resuelta, como querían los poemas del CPC. Confrontada con los poemas de cordel de Gullar, *Greve* me resulta una poesía más genuinamente política porque se cuestiona sobre los lugares en la comunidad y, principalmente, el que le cabe a la escritura poética que no quiere ser “escrava” negándose a sí misma o sometándose a dictados que le son externos.

En el ensayo de Jacques Rancière *El desacuerdo (Política y filosofía)* se lee:

Propongo ahora reservar el nombre de política a la actividad [...] que rompe la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que por definición no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte.¹⁰

Los que no tienen parte son, en este caso, los trabajadores y los poetas, y ambas posiciones no admiten una identificación inmediata entre sí. Si la proposición de que los poetas deberían tener parte resulta exagerada, se debe más que nada a los tiempos

que corren. Porque basta comparar los inicios del siglo XX y los principios de nuestro siglo, para ver que lo que hoy parece exagerado un siglo atrás resultaba irrefutable. Es más, los poetas escribían como si *tuvieran parte*: Pablo Neruda llegó a ser un poeta para las multitudes y recitó sus poemas en estadios de fútbol, Ezra Pound buscó desesperadamente transformarse en un consejero de Estado, Carlos Drummond de Andrade se definió como “um homem partido” (lo que, en este contexto, significa tener parte en más de un lugar), Vladimir Maiacóvski dialogó en sus poemas de igual a igual con Lenin. La poesía actual, en cambio, parte de otra constatación: el poeta no tiene parte. ¿Para qué un político va a recurrir a la mediación del poeta si los medios le ofrecen una *lingua franca* más directa y menos densa? ¿Para qué van a fundar los profesionales de la política su acción también en un lenguaje tan aparentemente alejado, denso, negativo y extemporáneo como el de la poesía?

Todavía en *Greve*, el fondo - el grito colectivo de la huelga - acompaña al poeta, y la promesa de la integración - la mutación del expoeta en poeta - se mantiene encendida en el horizonte utópico. “Póstudo”, en ese caso, muestra - junto con otros poemas - un cambio en el problema: cada vez la salida del poema es más difícil, cada vez es más difícil tocar la realidad con el poema. En un camino cada vez más lóbrego, más cercano al luto y a las catacumbas, la poesía de Augusto de Campos se acerca más - acompañada por el ángel de la melancolía de Rilke - a la negatividad. En el último poemario de Augusto de Campos, *Não*, el primer poema lleva una fecha extraña: 1953-2003. El poema no da la sensación de haber llevado cincuenta años de trabajo: su título es “Οὐτίς” y en él se puede leer dificultosamente la traducción de la palabra griega al portugués: “ninguém”. El término remite a la *Odisea* de Homero, cuando su héroe logra escaparse de Polifemo diciéndole que se llama “Οὐτίς”. Cuando Polifemo abandona su guarida, denunciando que “nadie lo había

atacado”, la estratagema de Odiseo brilla como otro testimonio de su astucia. ¿Qué significa que un poema de una sola palabra haya llevado cincuenta años de realización? ¿Cómo puede ser leído en clave política? Traduzcámoslo así: “nadie quiere tomar parte”. Si no queremos leer con un solo ojo (como Polifemo), debemos admitir que la frase es ambigua y que tiene que ser leída en diversas direcciones: “*nadie* quiere tomar parte” puede ser retraducido, entonces, como el poeta, imitando a Ulises, se hace pasar por *ninguém* y, con esa estratagema, toma parte, aunque nosotros creamos que no lo hace. En el sujeto, podemos decir parafraseando a Décio, importa lo que no es sujeto.

El poema puede leerse en contrapunto con “sem saída” (2000), que cierra el libro desde la contratapa. Como advierte el mismo autor, “estampado na quarta capa” está “quase fora do livro”. ¿Será que “Οὐτίς” es la salida? O, para plantearlo en términos de exposés y de régimen estético: ¿cómo se sale, cómo se abandona la falta si no hay ninguna plenitud a la que retornar, si la sustracción y la exterioridad nos mantienen en la pura carencia, en el “sin” y en el “ninguém”? ¿Cómo salir, digo, si lo que nos queda es la melancolía que, como recuerda Agamben, sólo nos “comunica con su objeto bajo la forma de la negación y la carencia”, aunque entregándonos epifanías de lo inasible?¹¹ *Outis* debe ser leído, entonces, como trasfondo de la poética de Augusto y por eso lleva esas fechas desmesuradas: es la soberanía del sujeto poético que se despoja a sí mismo y que, como Odiseo, llega a la comunidad por el camino de *ninguém*.

Tercera proposición: la potencia del Eros

Si la estrategia de Augusto de Campos se vincula con la *sustracción*, la de Décio Pignatari tiene que ver con la *mostración* (‘mostrar’ etimológicamente tiene la misma raíz que ‘monstruo’ y ‘mente’). Por eso los *outdoors* son el espacio adecuado para su poesía y uno de sus

poemas más conocidos, “Beba coca cola”, mima y satiriza un *slogan* en un cartel publicitario. Es un acierto, además, que en la versión musical que hizo Gilberto Mendes la composición termine con un eructo o que, cuando Décio lea el “Manifiesto antropófago” de Oswald de Andrade, lo haga masticando obscenamente porque lo que se muestra, en gigantescos *close-ups*, es lo abyecto que se intenta ocultar. Ya en un poema de juventud, “O lobisomen”, se combinaba audacia poética y moral en unos versos que se dirigían hacia las fronteras mismas de lo humano (el lobisomen) para interrogarse sobre cómo se construye un sujeto con los restos y los detritus:

E arrancou minha pele sem sangue
 E partiu encoberto com ela
 Atirando-me os poros na cara
 [...]
 Não sou cão, não sou gente – sou Eu.

Décio reinventa en sus poemas al hombre desde lo mínimo vital orgánico poniendo de relieve los procesos orgánicos de deglución y deyección. Como sentenció en uno de sus poemas: “a fome fez o homem falar”.

Fue Augusto de Campos quien denominó las composiciones de Décio “biopoemas” en una conversación que tuvimos unos años atrás. La denominación vale tanto para “LIFE” o “Beba coca cola”, ambos de 1957, como para “organismo” (1960), “omphalos” o “alfabeto vertical”, poemas compuestos muchos años después. Se trata, para retomar una diferencia griega que releva Giorgio Agamben, no de la *zōé* (el hecho de vivir común a todos los vivientes) sino de *bios*, la manera de vivir propia de un individuo o de un grupo al estilo que les es propio, la vida en la polis.¹² Este espacio biológico del poema es, en Décio Pignatari entonces, la articulación de dos dimensiones en el espacio común (comunitario) del *biopoema*: la dimensión de lo abyecto que se hace

público, que se pone en escena, y la del poema que deviene *cuerpo*, organismo vivo, hasta en la letra como en las tempranas “pernas em M” de “O jogral e a prostituta negra”. Abyección obscena del cuerpo desnudado: tal vez sea por eso la abundancia de penes que, en sus poemas, violentan la letra, el texto y la moral como en “sa petite raison virile”, “Bibelô” y hasta en la “r” de “morte” de la lanza del Quijote, que también admite esta lectura. La fuerza de este *bios* hace, además, que, de todos los poetas de *Noigandres*, sea Décio, tal vez con Ronaldo Azeredo, el más tendiente a la disolución de la forma, al momento en que la vida se presenta frente a la forma desbaratándola o poniéndola en cuestión. Sátiro satírico, *panteros*, Décio Pignatari es el poeta del Eros, de las “infinitas carnes ternas”¹³ que trae a escena lo obsceno y que ríe, mastica y fornicia, con todo el cuerpo, en el poema.

Ninguna política puede fundarse en esta pulsión erótica que lo contamina todo. Y en esta contradicción se basa el acto de mostrar de la poesía de Décio. Una contradicción insalvable, pero sin embargo necesaria, y que funda el escándalo de lo que el propio poeta denomina “ideología poética”. “Mas o que vem a ser a ideologia poética? - se pregunta él en uno de sus libros de ensayo - É um pique, um “dive”, um mergulho, um pulso, uma pulsão, um impulso que nasce do sentimento de carnação, encarnação e reencarnação da palavra em relação à vida”.¹⁴ Esta pulsión es el *conatus* del organismo que “quer perdurar” y su insistencia en querer “repet(ir)”. Un organismo que se abre en la O, que abre sus piernas, sus bocas y sus orificios: “abrir os corpos”. Obrar y abrir el poema, mostrar la carne que fue suprimida, plasmar al organismo como orgasmo. En su ensayo “Mostrar e demonstrar”, en el que muestra la superioridad del primero sobre el segundo, Décio escribe que “abrir os vãos da sensibilidade através da palavra, na palavra, tem tanta força ideológica quanto fazer pregações políticas de resistência e libertação”.¹⁵ Y esta es la lectura no política, hasta antipolítica si se

quiere, pero con paradójicos efectos políticos, que piden y hacen sus poemas.

Cuarta proposición: la potencia del comienzo y del afuera

Finalmente, Haroldo de Campos - a diferencia de Augusto y Décio - plantea menos inconvenientes a la hora de hablar de poesía y política porque fue, de los tres, quien no solo tuvo más participación en la esfera pública propiamente política sino también el que más se preocupó con los potenciales efectos políticos del trabajo del concretismo con la lengua poética. No sólo eso sino que la irrupción de la lírica participante, a principios de los años sesenta, tuvo efectos más radicales y perdurables en lo que sería su obra futura. No escapa al lector de *Xadrez de estrelas*, el libro que reúne la producción de Haroldo entre 1949 y 1974, el cambio que significa el poema "Servidão de passagem" después de la fase ortodoxa del concretismo de los años cincuenta. El mismo autor señala este cambio con una inversión en el subtítulo que organiza al libro en partes: si la referida a los poemas concretos visuales se denomina "fome de forma", la serie que abre "servidão" (un poema de la fase participante) se llama "forma de fome", como si la indigencia (los tiempos de indigencia de los que hablaba Hölderlin) fuera el reverso de la forma y su condición. Poema antvisual, que extrae su encanto de la oralización repetitiva y caleidoscópica, "Servidão de passagem" se pregunta sobre el lugar del *hombre* y de la *poesía*, articulados entre sí por la capacidad poética y adánica de nombrar, de instituir un *comienzo* con ese acto, que será uno de los núcleos de la poética haroldiana desde *O â mago do ô mega* y "nascemorre" hasta sus transcreaciones de *La Biblia*, Dante y Homero.

nomeio o nome
nomeio o homem

no meio a fome

nomeio a fome

Pero la apuesta política más poderosa de su poesía no estará en este poema sino, paradójicamente, en una serie de textos que Haroldo empieza a escribir sólo dos años después, en 1963, y a la que pone el título de *livro de ensaios / galáxias*. Porque si hasta ese entonces el poeta había cultivado la forma *cristal*, es decir autosuficiente y cerrada sobre sí, con las *Galáxias* se propone escribir un libro abierto, sin un final predeterminado, atento a las circunstancias y moldeado por el azar, articulado alrededor de una idea básica: el poema como cuaderno de bitácora en la que el lenguaje y el cuerpo (*linguaviagem* y *linguacorpo*) se inscriben en una página. No un *stream of consciousness*, como se ha dicho comparándolo con Joyce, sino un *stream of language* y un *stream of body*, o mejor, un *stream of corporal language* porque todas las palabras son invención del poeta, pero a partir de los diferentes espacios públicos que atraviesa, espacios de performance corporal, algunos muy connotados políticamente, como en la segunda *galáxia* "reza, calla y trabaja". Eran los tiempos en los que el "lance de dados" del concretismo ortodoxo dejaba paso al "acaso" - como se titula uno de los poemas de Augusto de 1963 -, eran los tiempos en que sólo los propios poetas concretos habían comprendido la inviabilidad del concretismo y preparaban salidas inventivas, aunque mantuvieran una defensa cerrada de sus postulados porque la literatura brasileña todavía no había incorporado sus innovaciones. Eran los tiempos en que la teleología histórica se revelaba como revolución y, por lo tanto, Haroldo imaginó con las *Galáxias* un principio de composición que pudiera inscribirse en esa constelación: un libro de mil y una páginas que se fuera escribiendo, en apuntes cotidianos, hasta alcanzar épicamente la liberación social, lingüística y política.

El epígrafe general de la obra, se sabe, está tomado de Mallarmé. El ensayo “La acción restringida” de Mallarmé es una respuesta a la visita de un “camarada” que le señala al poeta “la necesidad de actuar”. “La generación - responde Mallarmé - parece poco agitada”, por lo que toda acción directa deba ser suplantada por una práctica diferida y restringida. La “acción restringida” es la respuesta de Mallarmé a la pregunta revolucionaria y política por excelencia: “¿qué hacer?”. En tiempos de “desinterés político”, sólo cabe convertirse en un *histrión* de la hoja en blanco (“el hombre prosigue negro sobre blanco”) y experimentar allí los movimientos imaginarios de lo social mediante la *ficción*. Sin embargo, cuando Haroldo de Campos inicia las *Galáxias*, en 1963, la época está lejos de desinteresarse por la acción política (el mismo Haroldo estaba aplicando el “salto participativo” de la poesía concreta). La *acción diferida* del poema todavía no anulaba su posible dimensión épica, como lo muestra la descripción del proceso de composición que hace Haroldo de Campos al finalizar las *Galáxias* trece años después: “si primero lo concebí como una serie de insinuaciones épicas, hoy, retrospectivamente, yo tendería a verlas como una insinuación épica que se resolvió en una epifanía”. Este repliegue hacia lo epifánico (a la luz autónoma que irradia un texto) es la otra cara de la frustración de la salida política. Entre 1963 y 1976, años en que se escriben estos poemas en prosa, la derrota de los movimientos progresistas y el endurecimiento de la dictadura militar en Brasil frustran esas “insinuaciones épicas” o utópicas.

La aceptación de este cierre, que Haroldo conceptualizaría con el término de *pós-utópico*, no significa que en su obra abandone todas las lecciones que dejaba la experiencia de *Galáxias*. Y, entre otras, la lección política que podría resumirse en lo siguiente: que si la política y la poesía son hoy exteriores entre sí es porque el fundamento de la poesía, que es la lengua, es ignorado por la política. En la modernidad, los poetas-políticos fueron los que refundaron la comunidad y la lengua al mismo tiempo y en un

solo gesto. José Martí o Vladimir Maiacóvski, por poner dos ejemplos. Uno de los dramas del siglo XX consistió, en cierto modo, en que la refundación de la política estuvo cada vez más limitada a las exigencias de la acción y cada vez menos a las de la lengua. Pero ya en los versos de los poetas civiles puede leerse que no se puede hacer política con una lengua estereotipada, convencional y gastada. La estrategia de Haroldo fue, entonces, encarar la poesía civil con el arsenal experimental de la poesía de vanguardia. En “oda (explícita) en defensa de la poesía en el día de san lukács” defendió la indiscernibilidad de la lengua y la acción (“no distingues / la danza del danzante”) y su condición oximorónica recuperando lo abyecto, que tanto le había interesado en “Servidão de passagem”: “elitista piraña de la basura”. En tiempos de “névoa-de-nadas” en el que “nem mesmo há escolhas” posibles (“iehudá amihai”, *Crisantempo*), el poema guarda en su interior las elecciones del poeta y la libertad de la lengua. En “o anjo esquerdo da historia”, uno de sus poemas más intensos, en el que recupera el aliento cabralino para hablar de lo más urgente y, una vez más, el léxico de “Servidão de passagem”, se lee:

destinatários de uma
agra (magra)
re (dis)(forme) forma
-fome- a-
grária: ei-
los gregária
comunidade de meeiros
do nada

En estos versos forma-fome están, como en un ideograma, yuxtapuestos y forman la galaxia que, si por el lado político conecta con “reforma” y “comunidade”, por el lado poético se abre a las dislocaciones de “re (dis)(forme) forma” y a los recorridos

paragramáticos de “agra”, “magra”, “agrária”, “gregária”. Una vez más, “comunidade de meeiros do nada”, el poeta busca denodadamente dar - contra la segregación - su palabra, “no meio”, allí donde la poesía imagina una comunidad posible.

Quinta proposición: el hacer colectivo

Sería de todos modos un error considerar a los poetas separadamente y no como escribía Décio en 1950 como una “ronda d’amigos (dirás: rosa)”, o como decía con socarronería Haroldo, casi cuarenta años después, en “jubilário trintenário”: “Vai daí que exsurgiram como horda de unhos esses três - e pareciam trezentos! - os trigênios vocalistas”.¹⁶ En sus textos de los años cincuenta los poetas concretos insistieron con el trabajo grupal, con un taller en el que los poemas se proyectaban y se discutían, instancia que se derivaba tanto de la supresión elocutoria del yo mallarmeana como de la invención colectiva propia de los movimientos de vanguardia. Pero nos equivocaríamos si viéramos esto solamente como otro capítulo de la formación de grupos para irrumpir en el campo literario. Se trata de algo, en cambio, que no abandonó jamás la obra ni de Augusto, ni de Décio ni de Haroldo: la invención colectiva o, mejor, la creación de una *comunidad de invención*.

El *hacer colectivo* no es, desde esta perspectiva, el trabajo en común, como llegó a plantearse en la época del concretismo ortodoxo. En los manifiestos de la década del cincuenta y en el cuarto número de *Noigandres* sobrevolaba la idea del taller y de que podían discutirse problemas de composición poética para hallar soluciones conjuntas y automáticas. En las transcreaciones de Haroldo o en las intraducciones de Augusto, en cambio, el hacer colectivo no trabaja necesariamente con la anuencia del otro: son haceres que confluyen en un mismo espacio pero que no dejan de tener independencia entre sí. No son colaboraciones recíprocas ni

de intercambio como en la economía, ni tampoco conjuntas como en el taller. Funcionan más bien como el don, tal como lo analizó Marcel Mauss: un obsequio que no está hecho con fines de intercambio o de compensación, en el que hay, en palabras de Bataille, “una propiedad positiva de la pérdida”.¹⁷ Componer un poema es, al mismo tiempo, inventar el espacio indeterminado en el que los otros intervienen. Así es como Haroldo subraya el Canto Segundo de *Os Lusíadas* de Camões descubriendo un *haiku* de Basho y dándonos a los lectores un *readymade* de Camões, o como Décio Pignatari reescribe “Un coup de dés” desde el perpetuar del deseo erótico de “La siesta de un fauno” en *mallarmé vietcong*.

Ejemplos de esta creación colectiva sin homogeneidad se encuentran también en los poemas de Augusto de Campos. En *O pulsar*, de 1975, Augusto crea un nuevo signo que se produce por la superposición de una -o y una -e, materializadas tipográficamente como una luna y una estrella respectivamente. En esa época, Augusto trabajaba con el sistema *letraset* y, en el caso de *O pulsar*, utilizó una tipografía del diseñador Milton Glaser. Fue el mismo Glaser quien, en una oportunidad, escribió: “Hay un libro maravilloso llamado *El Don*, donde un antropólogo [se refiere obviamente a Mauss] habla sobre una costumbre en una sociedad donde los dones son intercambiables, pero no se pueden conservar. Tienen que pasarse a otro. La idea detrás de esto es que todos los involucrados en este proceso - ya sea recibiendo un don o pasándolo - quedan comprometidos a establecer un vínculo. Si tú das algo a alguien, ellos tienen una relación contigo. Ellos lo pasan a alguien más, y esa otra persona también tiene una relación contigo. Para mí, artistas y educadores realizan esta función en la sociedad, creando lo que yo podría llamar *receptividad a la comunidad*”.

Como los *letraset*s no siempre consignaban los autores, sólo tiempo después Augusto vino a enterarse de que el célebre diseñador había sido el creador de esa tipografía. Pero más

importante que los nombres fue el hecho de que se apoyó en una creación ajena para hacerla significar dentro de su propio poema. En un nuevo *don* de la cadena, el poema fue después musicalizado por Caetano Veloso. Este hacer colectivo supone una comunidad: Augusto de Campos *usa* a Glaser porque el acto creativo nunca es individual: sea en las traducciones, sea en sus propias creaciones, los poemas son dispositivos de invención para la comunidad por venir. No la expresión de un sujeto sustancial sino la máscara que crea el vínculo cuando pasa de mano en mano.

Sexta proposición: el hacer político

Tengo la sensación, llegando ya al final del trabajo, que falta la dimensión ya no de lo político (esto es, del fundamento) sino de la política propiamente dicha, su *hacer* en la comunidad. No hay política si no se interviene en la contingencia, si no se produce el milagro de la acción - para decirlo con palabras de Arendt -, si no se responde a la pregunta política por excelencia: “¿qué hacer?”. Se trata de salir de la sustracción, de abandonar la negatividad para retornar a la positividad que exige la acción política. Parece, sin embargo, que tanto Augusto como Décio prefieren mantenerse en la fuerza de contradicción de lo poético, sosteniendo una exterioridad negativa en el caso de Augusto, o un gasto orgánico y erótico en el de Décio. Haroldo, en cambio, sobrepasó el límite, se excedió, y trabajó tanto con canciones de agitación partidarias como con el lenguaje banal de los “podres poderes”. En un poema que publicó durante los años noventa en *Folha de São Paulo*, “circum-lóquio (*pur troppo non allegro*) sobre o neoliberalismo terceiro-mundista”, se lee:

(a
contramundo
o mundo-não
“mundo cão”

dos deserdados:
o anti-higiênico
gueto dos
sem-saída
dos excluídos pelo
deus-sistema
cana esmagada
pela moenda
pela roda dentada
dos enjeitados:
um mundo-pêsames
de pequenos
cidadãos-menos
de gente-gado¹⁸

Otra vez el léxico de “Servidão”, como si los restos de la lírica participativa quedaran todavía como promesa e invención. Y, como innovación político-temática, el surgimiento de la cuestión de la ciudadanía, que sería uno de los temas del Haroldo de los noventa: otra vez, ¿cómo hacer poesía con los “cidadãos-menos” porque el poeta también es un “cidadão-menos”? ¿cómo hacer poemas sobre y en tiempos de indigencia? El “procedimento menos”, como escribió el propio Haroldo en “Arte pobre, tiempo de pobreza, poesía menos”, es aquí la salida, logrando articular cuestiones de naturaleza literaria, de raigambre histórica y de praxis política.

Vuelvo al poema con el que inicié la charla: *Póstudo*. Desde el punto de vista de la acción, puede ser leído como el momento histórico en el que se cierra una dimensión de la política (“agora póstudo”) como se la entendía hasta ese momento, y la apertura de una nueva etapa, todavía indefinida, en la que lo político debe redefinirse. Pese a eso, el poema termina con una afirmación gozosa del cambio y la indeterminación. Una lección del sentido. Tal vez, entonces, antes que hacerle hablar al poema inmediatamente el lenguaje de la política, haya que acercarse primero a esta política del lenguaje. Y, después, no pedirle nada

más: porque entonces le corresponde al lector, soberano, atar los cabos de una experiencia que, hoy por hoy, nos resulta dilacerante: la que une el poema con la política.

Este texto fue publicado en portugués en João Bandeira y Leonora de Barros (comp.): *Poesia concreta (O projeto verbivocovisual)*, São Paulo, Artemeios, 2008.

Notas:

¹ Ver el ensayo de Donald Schüller, "Estelas e estrelas - uma incursão na poesia de Décio Pignatari", incluido en <http://www.schulers.com/donaldo/estelas.htm>

² Cito el texto de la edición en libro en Roberto Schwarz: "Marco Histórico" en *Que horas são? (Ensaio)*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 62.

³ En J. Rancière: "The aesthetic revolution and its outcomes (Emplotments of Autonomy and Heteronomy)" en *New Left Review*, 14, March-April

2002.

⁴ La observación de J.-P. Sartre está contenida en su ensayo "Mallarmé (1842-1898)" incluido en *El escritor y su lenguaje y otros textos - Situations IX* (Buenos Aires, Losada, 1973, p. 145): "Mallarmé no es, no será anarquista; él rechaza toda acción singular; su violencia -lo digo sin ironía- es tan íntegra y tan desesperada que se torna calma idea de violencia. No, él no hará saltar el mundo: lo colocará entre paréntesis".

⁵ El texto fue publicado en O Estado de São Paulo, 8.7.1943 y fue recogido por Gênesse Andrade en *Feira das Sextas*, Rio de Janeiro, Globo, 2006, p. 75.

Era esta a sala... (Oh! se me lembro! e quanto!)
Em que da luz noturna à claridade
Minhas irmãs e minha mãe... O pranto

Jorrou-me em ondas... Resistir quem há de?
Uma ilusão gemia com cada canto,
Chorava em cada canto uma saudade.

(Era este el cuarto... ¡Oh! ¡si me acuerdo y cuánto!)
Donde de la nocturna luz al día
Mis hermanas y mi madre... El llanto

Se derramó en torrentes... ¿Quién lo resiste?
Una ilusión gemía en cada canto,
Lloraba en cada canto una nostalgia.)

⁷ En "Sobre la evolución literaria" incluido en Edison Simons: *Poética de Mallarmé*, Madrid, Alfaro, 1977, p. 191.

⁸ Citado en Arthur Rimbaud: *Poesías completas*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 23.

⁹ En "Cage: chance: change", en Augusto de Campos: *O anticrítico*, São Paulo, Companhia das letras, 1986, p. 224.

¹⁰ En *El desacuerdo (Política y filosofía)*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996, p. 45.

¹¹ Según la fórmula de Giorgio Agamben, la melancolía "comunica con su objeto bajo la forma de la negación y la carencia". En ese proceso, sostiene Agamben, nos entrega epifanías de lo inasible. Ver *Estancias*, Madrid, Editora Nacional, 2002, p. 29.

¹² Agamben.

¹³ "Valor do poema" incluído em *Poesia, pois é poesia (1950-1975) Poète (1976-1986)*, San Pablo, Brasiliense, 1986.

¹⁴ En *Letras, artes, mídia*, São Paulo, editora Globo, 1995, p. 75.

¹⁵ En *Letras, artes, mídia*, op. cit., p. 26.

¹⁶ Haroldo de Campos: *Crisantempo no espaço curvo nasce um*, São Paulo, Perspectiva, 1998, p. 165.

¹⁷ Georges Bataille: *La parte maldita*, Barcelona, Icaria, 1985, p. 21.

¹⁸ Traducción de Arturo Carrera: "(a / contramundo el / mundo de ningún modo / -mundo perro- / de los desheredados: / el antihigiénico / guetto de los / sin-salida / de los excluidos por el / dios-sistema / caña triturada / por la molienda / por la rueda dentada / de los abandonados: / un mundo-pésames / de pequeños / ciudadanos-menos / de gente-ganado".

O NACIONALISMO LITERÁRIO BRASILEIRO OU OS LIVRES CAMPOS LITERÁRIOS DE HAROLDO

Arnaldo Saraiva
Universidade do Porto

O nacionalismo está de volta, eterno retorno. Talvez não tanto no Brasil, onde ainda se vivem as consequências da saturação (e da suturação) nacionalista, provocada já pelo discurso de voluntariosos intelectuais do tempo de Jânio/Jango, já pelo discurso de cívicos e militares que por volta dos anos 70 puseram a circular o slogan "Brasil, ame-o ou deixe-o", slogan que não impedia que se vissem obrigados a fugir do Brasil muitos brasileiros e estrangeiros que o amavam, e que ficassem no Brasil, e até no seu governo, muitos brasileiros que o traíam.

Mas o nacionalismo está na moda, um pouco por todo o planeta, embora pareça mais insistente em certas áreas da Europa (União Soviética, Jugoslávia, vários países da Comunidade Europeia, nomeadamente a Espanha) ou da África, incluindo a dos países em que a língua portuguesa é oficial.

Assim, não admira que prolifere a produção de estudos em torno das noções de nação, nacionalidade, nacionalismo. Uma obra publicada no ano passado por E.J. Hobsbawm, *Nações e Nacionalismo desde 1780* (Cambridge, 1990) fez o inventário de grandes estudos que em anos relativamente recentes se escreveram sobre essas noções, entre os quais os de C. Tilly (*A Formação dos Estados Nacionais na Europa Ocidental*, Princeton, 1975), J. Szücs (*Estudos sobre Nação e História*, Budapeste, 1981),

E. Gellner (*Nações e Nacionalismo*, Oxford, 1983), e A. D. Smith (*Teorias do Nacionalismo*, Londres, 1983). Qualquer de nós poderia acrescentar a essa lista outros nomes e títulos, fossem por exemplo os de Jürgen Habermas (*Identidades Nacionais e Pós-Nacionais*, título de uma colectânea de quatro textos editada em Madrid em 1989), de Jacques Derrida (“Nacionalidade e Nacionalismo Filosófico”, título de uma conferência feita no ano de 1985 em Montevideo e ali editada em 1987) ou do português José Fernandes Fafe (*Nação: Fim ou Metamorfose*, Lisboa, 1990).

Se invoco estes nomes e títulos, não é só para sugerir a actualidade da questão nacionalista, é também para sugerir que, publicando-se tantos estudos teóricos e genéricos sobre essa questão, quase nenhum se detém especialmente sobre o campo literário, como se a história, a política, a ideologia, não deixassem marcas nos textos literários, ou como se as literaturas não dessem as melhores ou mais complexas imagens do que se chama “consciência nacional”. No entanto, o nacionalismo literário tem ultimamente fascinado, *et pour cause...*, alguns ensaístas relacionados com a literatura de línguas minoritárias (por exemplo: o galego, o catalão, o vasco), ou com a literatura de novos países, ou de velhos países em busca da dignidade nacional, ou de comunidades em luta pela sua autonomia.

No espaço da língua portuguesa, tornou-se quase obrigatória nas últimas décadas a reflexão sobre os inícios ou a definição das literaturas angolana, moçambicana, caboverdeana e saotomense; mas também assistimos na década da 80 à polémica sobre a “literatura açoriana”;¹ e no Brasil desde os anos 60 que se publicam estudos como os de Eduardo Portella, *Literatura e Realidade Nacional*,² de Afrânio Coutinho, *A Tradição Afortunada* (*O Espírito de Nacionalidade na Crítica Brasileira*),³ e de Fritz Teixeira de Salles, *Literatura e Consciência Nacional*.⁴

Nenhuma destas obras tem a relevância da de Haroldo de Campos *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o Caso Gregório de Mattos*.⁵ Escrito a partir de 1978 (um ensaio publicado na “Colóquio-Letras”, Nº 62, julho de 1981, já continha o essencial do livro), sem o sentido de oportunismo que revelam tantas obras inspiradas pelos valores nacionalistas, este ensaio parece, à primeira vista, debruçar-se apenas sobre a teoria e uma obra de António Cândido, que confronta com o caso particular do poeta Gregório de Mattos. Mas, iniciada a leitura, rapidamente nos damos conta de que ele põe em causa muito mais do que o ensaísta paulistano ou do que o poeta bahiano, porque reflecte sobre questões como a das origens da literatura brasileira, da orientação da historiografia literária brasileira, do nacionalismo literário brasileiro, e, afinal, da teoria da literatura brasileira, ou da teoria da literatura, sem mais.

Seria interessante, mas aqui despropositado, ver como todas essas questões se articulam no referido ensaio. Mas não é difícil notar que elas surgem naturalmente na argumentação cerrada e metodologicamente diversificada que Haroldo desenvolve contra os princípios e os modelos defendidos por António Cândido na *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)*, que no entanto considera o mais lúcido ensaio publicado sobre a evolução literária brasileira, ou “obra capital (e, por isso mesmo, merecedora não de culto reverencial, obnubilante, mas de discussão crítica que lhe responda às instigações mais provocativas)”.⁶

Na sua leitura “desconstrutora”, Haroldo insurge-se contra a exclusão, o “sequestro”, do Barroco e de Gregório de Mattos levado a cabo por António Cândido, que privilegiaria, como um romântico, as funções emotiva e referencial da linguagem, em detrimento das funções poética e metalinguística; e insurge-se contra a sua visão “substancialista” da evolução literária, que corresponderia “a um ideal metafísico de entificação nacional”,⁷

e que o levaria a empenhar-se no “desvelamento evolutivo-gradualista da ‘individualidade nacional’”,⁸ ou a “demarcar, de modo encadeado e coerente, o roteiro da ‘encarnação literária do espírito nacional’”.⁹

Para Haroldo de Campos, não há “formação” literária brasileira, porque há “transformação”; não há uma “parousia” literária do Logos nacional brasileiro, porque há na literatura brasileira “momentos de ruptura e de transgressão”;¹⁰ nem há uma origem simples e datável da literatura brasileira, porque a sua origem só pode ser “vertiginosa”, isto é, só se torna visível em “salto” e “transformação”,¹¹ ou só pode ser “adulta”:

Nossa literatura, articulando-se com o Barroco, não teve *infância* (*in-fans*, o que não fala). Não teve origem ‘simples’. Nunca foi *in-forme*. Já ‘nasceu’ adulta, *formada*, no plano dos valores estéticos, falando o código mais elaborado da época.¹²

Vê-se bem a que distância se coloca Haroldo de Campos de historiadores e ensaístas tão “primários” como Afrânio Coutinho, que infantilmente discorreu sobre os primeiros “vagidos” literários brasileiros, mas também se vê como ele subverte uma teoria de um ensaísta tão justamente prestigiado como Antônio Cândido, que num momento de rara infelicidade chegou a conceber a literatura brasileira como “galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas...”¹³

Na oposição de Haroldo ao autor da *Formação da Literatura Brasileira* (e, acrescentemos, ao co-autor da *Presença da Literatura Brasileira*), mas não ao autor de *A Dialética da Malandragem*, tornam-se evidentes duas concepções estéticas (uma romântica, outra moderna), duas concepções da literatura e da historiografia literária (uma substancialista, essencialista, historicista e retilínea, outra dialética, carnavalizante, transgressora e descontínua), e

duas concepções de nacionalismo literário (uma preocupada com a “encarnação literária do espírito nacional”, com o “significado pleno”, hipostasiado em “espírito” ou “carácter nacional”, e com a origem simples, “dada de uma vez por todas” e “datável”, ou com a “identidade conclusa” e com a tradição, outra preocupada com os processos, as transformações, as rupturas, as diferenças e com a “antitradição, eversiva, fragmentária”).

A teoria de Haroldo vem tornar impossíveis (se não mesmo ridículas) outras teorias que correm em português (mas não só) sobre o nacionalismo literário ou sobre literaturas nacionais, e nomeadamente sobre a periodização, ou sobre o início da literatura brasileira, que alguns datam de Pero Vaz de Caminha (1500), outros dos padres jesuítas (1549, 1550), outros de Bento Teixeira (1601), outros dos Arcades mineiros (segunda metade do sec. XVIII), não faltando os que o datam da Independência (1822), do Romantismo (1836) e até do Modernismo (1922). O curioso é que, com tantas datas propostas, as histórias e manuais de literatura brasileira comecem invariavelmente com a literatura quinhentista de viagens, ou que vários historiadores e ensaístas nem se interroguem sobre os critérios que permitem falar em “literatura brasileira”, e outros se contradigam até na inclusão ou na exclusão de autores e obras.

Em todo o caso, parece-me que Haroldo se aproximaria mais de Antônio Cândido se tivesse de considerar diacrônica ou quantitativamente as diferenças em relação aos paradigmas europeus que foi gerando a produção literária brasileira ou dos brasileiros (adjectivo que levanta naturalmente alguns problemas ou equívocos). Aliás, embora não fosse esse o seu escopo, talvez pudesse ter ido mais longe no questionamento de outros “sequestros” de que dá conta a *Formação da Literatura Brasileira*, e que foram feitos em nome do nacionalismo.

Sem esse questionamento, radical, não admira que o próprio Haroldo subscreva passagens tão problemáticas como estas: “Nossa literatura, articulando-se com o Barroco, não teve infância”; “Gregório de Mattos/.../ nosso maior poeta barroco (e um dos maiores de toda nossa literatura)”¹⁴ ... O que que num caso ou noutro permite falar em “nossa”, “nosso”? Qual a extensão ou o conteúdo desse possessivo? O que que autoriza ou legitima o seu uso?

A resposta a essas questões implica obviamente a reflexão sobre a essência do nacional, e sobre a sua articulação por baixo com o regional, e por cima com o internacional. Ora a pergunta “o que é uma nação” já se sabe que não tem uma resposta simples, porque, como lembrou Derrida, a noção de nação (e a história de uma nação) “não se confunde nem com a do povo, nem com a da raça, nem com a do Estado, embora a cada passo se cruze com ela e dê lugar aos mais graves equívocos”.¹⁵

Seria inoportuno reflectir aqui sobre essa noção, mas justificar-se-ão certamente algumas considerações teóricas sobre o nacionalismo literário em geral e sobre o nacionalismo literário brasileiro em particular.

A noção de literaturas nacionais é relativamente recente.¹⁶ Podemos datá-la da segunda metade do sec. XIX, quando o conceito de nação como Estado foi substituído pelo conceito de nação como povo ou como etnia; e podemos relacioná-la com as teorias do Romantismo, ou com a concepção das literaturas populares. Antes disso, era possível usar em estudos literários qualificações aparentemente nacionalistas, mas de modo nenhum com o carácter ou a semântica que têm em nossos dias. Os adjectivos “brasiliense” ou “brasileiro”, por exemplo, associados ao substantivo “literatura” não começaram por marcar uma diferença estrutural, sistémica ou nacional, porque começaram por assinalar apenas uma particularidade conjuntural, acidental,

regional, local, aliás bem mais visível nas paisagens ou nos sujeitos do que nos textos.

As primeiras obras que se ocupam da produção literária de brasileiros, sejam notícias, comentários, compêndios, florilégios ou histórias, associam sempre Portugal e Brasil, e concebem sempre a produção brasileira como prolongamento ou apêndice da portuguesa, até porque nunca se debruçam sobre a literatura (oral) em línguas indígenas ou africanas. Nem Bouterwek (*Geschichte der portugiesischen Poesie und Beredsamkeit*, 1805) nem Simonde de Sismondi (*De la Littérature du Midi de l'Europe*, 1812), nem Ferdinand Denis (*Résumé de l'Histoire Littéraire du Portugal et du Brésil*, 1826, onde se diz que a literatura brasileira “nasce no sec. XVII” ou começa “por relatos imperfeitos do sec. XVI”),¹⁷ nem O. Schlichthorst (*O Rio de Janeiro como é*, 1829), nem Garrett (*Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa*, 1826), nem Domingos José Gonçalves de Magalhães (*Discurso sobre a História da Literatura do Brasil*, 1836, onde se diz que esta literatura não tem “um carácter nacional pronunciado, que a distinga da portuguesa”),¹⁸ nem Varnhagen, Ferdinand Wolf ou mesmo Fernandes Pinheiro discorrem sobre uma literatura brasileira plenamente autónoma ou independente da portuguesa; quando muito, prevêem-na ou desejam-na. É só com Silvio Romero e a sua *História da Literatura Brasileira* (1888) que se constrói uma nova visão do fenómeno literário brasileiro que, evidentemente, se distingue do fenómeno político. E se no sec. XIX decorreram várias décadas entre o grito do Ipiranga ou a Independência do Brasil e a concepção de uma emancipada literatura brasileira, na segunda metade do sec. XX assistimos no mundo da língua portuguesa a grotescas teorizações sobre as literaturas nacionais de países que acabavam de chegar à independência; da noite para o dia passamos da concepção de literatura *colonial* ou *ultramarina* portuguesa para a de literatura nacional *africana* de *expressão portuguesa*, ou para a de literatura *em língua portuguesa* de

uma nação africana (as pequenas variações nas designações podem implicar complexas diferenças ideológicas).

Terá mudado tão rapidamente o paradigma estético, linguístico, e estilístico, dos textos, ou mudou só a ordem e o programa que se impôs ou alguns quiseram impor à sua leitura e produção? E em que medida é que uma importante mudança política afetou a qualidade *literária* dos textos anteriores ou posteriores? Admitindo que as mudanças literárias não acompanham necessariamente nem homologicamente as mudanças políticas, diplomáticas, administrativas e económicas, mesmo as implícitas na passagem de uma colónia a um país, conviria reflectir sobre os critérios que determinam a nacionalização literária, e sobre as vantagens e desvantagens dessa nacionalização.

Ora, é evidente que o critério ou os critérios que determinam a qualificação nacionalista da literatura pouco ou nada terão que ver com a estética literária ou com a língua que a produz, porque têm antes de mais que ver com o quadro político e ideológico em que se quer ver inscrita essa literatura. Uma literatura nacional pode valer-se de várias línguas, como de vários estilos; e uma só língua pode servir a várias literaturas nacionais, ideia que alguns modernistas brasileiros tinham dificuldade em aceitar, mas que agora ninguém discute.

Fátima Mendonça dizia há anos (hoje deve ter mudado de opinião) que a literatura moçambicana era aquela que respeitava ou servia o conceito de moçambicanidade, e que este era definido pelo Movimento de Libertação Nacional.¹⁹ Alfredo Margarido, pensando não no caso do Brasil mas no dos países que surgiram das colónias africanas de Portugal, apontou três “regras mínimas” para enquadrar autores (ou obras) numa literatura nacional: origem geográfica, integração étnica e opção política.²⁰

Mas, pensando na literatura brasileira, Jean-Michel Massa insinuou que deve ser incluído nela tudo o que “foi dito” sobre o Brasil.²¹ Já Luciana Stegagno Picchio entendeu que só as obras de escritores “nascidos ou amadurecidos dentro de coordenadas culturais brasileiras”.²² E Antônio Cândido defendeu que a literatura brasileira é constituída por obras que se inscrevem num específico sistema comunicativo e histórico-cultural,²³ o que exige a ponderação de vários factores linguísticos, estilísticos, temáticos, ideológicos, históricos, sociológicos, etc.

Como se torna patente, a questão de uma literatura nacional, ou do nacionalismo literário, conduz facilmente à controvérsia, e ao equívoco. Por mais critérios que se invoquem para definir uma ou outro, chegar-se-á sempre à evidência da sobre-determinação de um critério político, que deveria repugnar a quem tenha uma noção minimamente correcta do que é a literatura (que, é verdade, não paira acima da história e da ideologia, pois as atravessa, ou é por elas atravessada). Por isso é que não faltam vozes autorizadas a insurgir-se contra o nacionalismo literário, ou contra a sua relevância e operatividade. No momento histórico em que ele começava a impor-se na Europa, com o Romantismo, foi logo combatido por Goethe, que em 1827 e 1828 se empenhou na teorização e na defesa do conceito de *weltliteratur*, tão caro aos actuais comparatistas.²⁴ E muito antes da voga das teorias da intertextualidade, já Fernando Pessoa ousava escrever com ironia: “O conjunto da literatura portuguesa/.../ quase nunca é portuguesa. É provençal, italiana, espanhola e francesa, ocasionalmente inglesa”.²⁵ (E haveria que perguntar se a literatura francesa, ou outra, não é consideravelmente latina ou grega). Mais recentemente, também não faltou coragem (e lucidez) a Octavio Paz para deixar estas palavras à entrada de uma antologia de poesia mexicana: “A expressão *poesia mexicana* é ambígua [...] É discutível a existência de uma poesia francesa, alemã ou inglesa; não o é a realidade da poesia barroca, romântica ou simbolista”.²⁶

Claro que a realidade estético-literária dá-se também com realidades sociais e culturais; claro que podemos conceber sem dificuldade a articulação entre o local, o regional, o nacional e o universal; como também dizia Pessoa, “o meu quintal em Lisboa está ao mesmo tempo em Lisboa, em Portugal e na Europa” (e no planeta). Mas não tenhamos dúvidas: qualquer literatura nacional é primeiramente literatura, e só acessoriamente nacional. Não é o ser nacional que melhor a justifica, é o ser literatura. E se se vê alguma vantagem (escolar, pedagógica, pragmática) em conceber “cortes” ou fronteiras nacionais no vasto corpus da literatura mundial, se é útil medir e analisar as especificidades literárias de uma comunidade nacional, parece mesquinha, para não dizer fascistizante, a ênfase nacionalista da literatura, e parece contrário ao espírito da literatura o esforço para nacionalmente ou, pior ainda, nacionalisticamente a isolar.

Conhecem-se exemplos de obras e de escritores que, como Beckett, pertencem a mais de um país ou de uma literatura. Na realidade, nenhum bom livro, nenhum verdadeiro escritor pertence a uma só pátria, porque pertence, mais até do que à pátria da sua língua, a todos os leitores que o queiram ou que o leiam. De resto, tal vez os grandes escritores de qualquer literatura (pensemos em Shakespeare, em Cervantes, em Molière, em Eça de Queiroz, em Machado de Assis...) tenham tanto de nacional como de anti-nacional, ou sejam nacionais porque souberam opor-se a tradições nacionais...

Creio que também encontramos esse tipo de oposição no poeta, ensaísta, ficcionista e tradutor Haroldo de Campos, que não é só no seu *O Sequestro do Barroco*... Por isso mesmo, já pôde sofrer ataques como o que não há muito lhe fez o professor uruguaio Nicteroy Argáñaraz, que falou no “esforço quase cómico dos irmãos Campos -competentíssimos e brilhantes tecnicamente - e de outros em fazer uma *Literatura de exportação*, em pretender, à força, estar em dia com o mundo, ser cosmopolita, em resumo,

estar, de preferência, até mesmo à frente dos grandes centros europeus e norte-americanos”.²⁷

Quem assim falava ignorava o esforço que desde há décadas vem fazendo Haroldo (e Augusto) de Campos para instaurar no Brasil a “tradição de novo”, ou tão só para rever, recuperar ou iluminar vários autores e obras da literatura brasileira, de Gregório de Mattos a Sousândrade e Oswald. Como Oswald, ele não quer que essa literatura seja apenas uma literatura de importação, e tudo faz para que, pelo menos na esfera da criação artística ou literária, o Brasil não tenha relógios atrasados nem tenha qualquer dívida externa. Daí também o seu empenho em abrir e manter abertas múltiplas e sólidas vias de comunicação internacionais, sem as quais até habitantes da aldeia global poderão continuar a parecer-se com os da aldeia tribal.

Homem de um tempo de surpreendentes aberturas de fronteiras e quedas de muros políticos, ou de espetaculares progressos em todo o tipo de comunicações à distância, Haroldo de Campos, que nasceu no Brasil mas descende de famílias de outros quadrantes, tem passado a vida a combater nas fronteiras ilimitadas da literatura e das idéias, produzindo obras de diversa espécie, empenhando-se no conhecimento de várias linguagens, verbais e não verbais, ou de diversas línguas inglês, francês, alemão, italiano, russo, japonês, hebraico, occitânico, etc. Atento como poucos brasileiros à produção cultural de vários países, mas sem nunca esquecer a brasileira intelectual do seu tempo que não receia mergulhar na antiguidade (às vezes tão moderna, como sugeriu Pound) da Bíblia, dos trovadores, de Dante, Haroldo de Campos é sobretudo um criador fascinado pela exploração dos limites ou pelo novo, que o desafia ou que ele desafia:

Destino: o desatino
o não-mapeado Finismundo: ali
onde começa a infranqueada
fronteira do extracéu.

Um objetivo deste tipo obriga à recusa da “ideologia do centro” de que falou Habermas, e que se confunde com a “ideologia nacional”, ou com a “ideologia nacionalista”, ou com o etnocentrismo, ou com o “verocentrismo” de que também dão conta algumas teorias da história literária do Brasil. Haroldo de Campos prefere mover-se entre o nacional e o internacional, entre o antigo e o novíssimo, entre a importação e a exportação, entre o centrífugo e o centrípeto. E preferindo o trânsito, o transe, a viagem, sempre recomeçável, como a do seu Odisseu, apoiando-se em prefixos como “poli”, “pluri”, “multi” (por exemplo: “polifacetado”, “poliglota”, “pluriforme”, “multimodo”), ele lembra-nos, a partir desses nomes, e desde logo do seu nome plural, que há mais espaços do que os concebidos até hoje pela nossa frágil filosofia ou pelos nossos pobres nacionalismos.

Notas:

¹ Vejam-se, por exemplo, as obras do Onésimo Teotónio Almeida, *Da Literatura Açoriana*, Angra do Heroísmo, Direção Geral dos Assuntos Culturais, 1986, e a José Martins Garcia, *Para uma Literatura Açoriana*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1987.

² Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1963 (2ª ed., 1971).

³ Rio de Janeiro, Livraria José Olympio/Editora da Universidade de S. Paulo, 1968.

⁴ Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1972. (N.B. Já depois de apresentada publicamente esta comunicação foi lançada a obra de Sérgio Luis Prado Bellei *Nacionalidade e Literatura*, Florianópolis, Editora da EDUSP, 1992, assim como foi lançada a obra de Jacques Beyrie, *Qu'est-ce qu'une Littérature Nationale?*, Toulouse, P.U. du Mirail, 1994.

⁵ Salvador, Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

⁶ Op. cit., p. 12.

⁷ Id. ibid.

⁸ Id., p. 28.

⁹ Id., p. 36.

¹⁰ Id., p. 62.

¹¹ Id., p. 64.

¹² Id., ibid.

¹³ *Formação da Literatura Brasileira*, cit., p. 9.

¹⁴ Op. cit., p. 35.

¹⁵ “Nacionalidad y nacionalismo filosófico”, in *Diseminario-La Desconstrucción*, Montevideo, XYZ Editores, 1987, pp. 28-29.

¹⁶ Foi Albert Thibaudet o primeiro a chamar a atenção para esse facto; na sua obra *Physiologie de la Critique* (Paris, Nizet, 1830) ele escreveu textualmente: “pendant deux cent ans les écrivains eux-mêmes paraissaient ignorer qu'ils sont d'un pays déterminé” (ed. de 1971, p. 180).

¹⁷ Paris, Lecoq et Durey, 1816, p. XIX e p. 527, respectivamente.

¹⁸ Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1944, p. 44.

¹⁹ *Estudios Portugueses e Africanos*, Campinas, No. 7, 1o semestre, 1986, p. 156.

²⁰ *Coloquio-Letras*, No. 13, Lisboa, Maio, 1983, p. 63.

²¹ “Le patrimoine culturel des cinq nations lusophones d'Afrique”, in *Actas du VIII Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Budapeste, Akademiai Kiado, p. 271.

²² *La Literatura Brasillana*, Milo, Sensoul/Accademia, 1972, p. 10.

²³ V. a “introdução”, e sobretudo a sua primeira parte (“Literatura como sistema”) de *Formação da Literatura Brasileira*, pp. 25-42. As idcias de António Cândido foram retomadas e pedagogicamente reelaboradas por Fernando Cristóvão, em *Cruzeiro do Sul, a Norte* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983).

²⁴ Veja-se, a propósito, o volume coletivo *Weltliteratur und Volksliteratur*, Munique, C.H. Beck, 1972, e em especial o capítulo assinado por Victor Lange, “Nationalliteratur und Weltliteratur” (pp. 15-35).

²⁵ *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa, Ática, 1966, p. 153.

²⁶ *Poesía en Movimiento*, 3ª ed., México, Siglo XXI, 1970, p. 3.

²⁷ Entrevista concedida a José Hildebrando Dacanal, in *Suplemento Literário de Minas Gerais*, No. 1161, 23/2/91.

HAROLDO DE CAMPOS: LA POESÍA MÁS ALLÁ DE SUS LÍMITES

Carlos Pellegrino
Universidad de la República, Montevideo

La poesía habla al mundo del mundo, aunque con nostalgia de su esencia verdadera, con la condición de transcribirlo a la condición de planeta inteligible a pesar de la catástrofe de la Torres de Babel. Para ello debe alcanzar el poder de la proliferación infinita, para re-conducirlo a un diorama de origen. No es por accidente que la producción de Haroldo de Campos, desde *Ciropedia* hasta *Galaxias* y *Finismundo*, logra el máximo poder de transgresión. La poesía, en su mayor alcance posible, se propone decantar las infinitas copias del Arquetipo y de toda idea figurada con palabras o por medio del lenguaje. Se enfrenta en gozoso afán demiúrgico a la tarea de adensar el sentido, preparando así la Parusía: el advenimiento final de El-que-Sabe (*Qohélet*). El mundo permanece en las palabras como las palabras en el poema epifánico.

En su vertiginoso transcurrir, Haroldo de Campos se implica tanto en el campo de la teoría como en la más osada intervención creadora. Los libros de poemas se suceden a aquellos de cuño teórico en cierto orden: *Panaroma do Finnegans Wake* (con Augusto de Campos); *Mallarmé* (con Décio Pignatari y Augusto de Campos); *Xadrez de Estrelas*; *Signantia: Quasi Coelum*/ *Signancia: Quase Céu*; *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*; *Maiakóvski-Poemas* (con Boris Schnaiderman y Augusto de Campos); *Qohélet/O que Sabe-Poema Sapiencial*; *Bere'sbith. A Cena da Origen*; *Crisantempo*; la serie

de tres ensayos *O Arco-Íris Branco*. Las relaciones entre Historia y origen de una literatura nacional brasileira; el barroco y su descendencia plural; la sobrevivencia de la poesía frente al rumor de los medios; la traducción como operación transcreadora y las afinidades entre sonido y sentido se inscriben en este empeño impar, casi sin paralelo entre las obras de poetas latinoamericanos de este siglo.

A treinta y algunos años de la publicación de *Teoria da Poesia Concreta* las convergencias entre los diferentes períodos de su producción son nítidas. Puede leerse en esa obra: "A arte da poesia, embora não tenha uma vivencia função da historia, mas se apóie sobre um *continuum* meta-histórico que contemporaniza Homero e Pound, Dante e Eliot, Góngora e Mallarmé, implica a idéia de progresso, não no sentido de hierarquia de valor, mas no de metamorfose vetoriada, de transformação qualitativa, de culturmorfologia: 'make it new'".¹ ¿Cuál sería este progreso aludido, despojado de su acepción de incesante mejoría? Nos aventuramos a creer en una táctica de re-invenición de la historia de la poesía, en una morfología de la metamorfosis actualizadora. Así el gesto empapado de *hybris* de Haroldo de Campos lo consagra como *poeta-crítico*.

Nicolás Rosa sostiene que "escribir es insostenible pues es apoyarse en una ausencia que se llama sujeto".² Aquel que escribe en Haroldo de Campos se transmuta y desborda como sujeto, para asumir la condición del hombre reconciliado con su otredad, participante de una naturaleza no escindida, de una soledad sonora, en un lugar del júbilo ameno.

Escudriñar entre lenguajes el injerto de un lenguaje adámico, y la transcreación de modelos de escritura poética de culturas y épocas muy diferenciadas, le ha permitido alcanzar la planicie de una radicalidad sincrónica.

Otro eje programático en su poesía es aquel que hereda de Ezra Pound, proveniente de una escritura ideogramática, y las correlaciones entre elementos asonantes yuxtapuestos en la construcción de sus textos. Una escritura que logra rituales de mestizaje formal y la afinidad entre la filosofía y el quehacer poético a través de un pensamiento *more geométrico*, que establece e insiste en el ritmo sin ritmo del salto y la máxima tensión del silencio.

Cosmopolita por excelencia, inventor de su propia tradición, Haroldo de Campos ha asumido la tarea de realizar una síntesis del devenir de la poesía, para que en su ausencia podamos entender el futuro de la poesía.

Se reconoce en esta obra la obstinada búsqueda de aquella lengua (¿adámica?) que, por una parte, legitima y cohabita en su ascendencia y, por otro, corrige, amplía, difumina o fragmenta la forma por el rescate de la herencia de las vanguardias. El límite del texto es dehiscente y estalla para operar una diseminación del éxtasis, la conciliación entre la falta afectiva y el amor eterno. Hay una suerte de exceso opaco, un drama de las formas, que en esta poesía nos remite constantemente a lo semejante en lo discontinuo.

Galaxias: la infinita basculación de los signos en rotación. El saber poético llevado a un tiempo de complejidad y disipación diseminante. La poesía como paisaje del sentido a partir de un *paideuma*, de un conjunto de autores fundadores de producción de nueva poesía. Pasajes de paisajes entre parajes textuales. Un pensar con palabras como conciencia de la redención del mundo, como conciencia piadosa del mundo.

En el sentido que señalaba Severo Sarduy de Lezama Lima se trata de una escritura hipertélica,³ que va, y llega, y nos conduce más allá de sus límites, para buscar con palabras la esencia del lenguaje.

Haroldo de Campos, como verdadero inquilino de los Modelos (como señala la crisis de la "formatividad"),⁴ diagrama mutaciones y descentramientos. Como autor místico refleja la *veduta* a una pansemiótica cabalística de consumación intimista. Como santo barroco degusta el sabor del saber y la teatralidad del jardín textual. Mediante la disciplina y la ascesis de su vida, dedicada a la poesía, alcanza el desinterés del propio yo.

Habitar con palabras el mundo hinchado de simulacros y los espejos del no-Ser, es muy difícil. Aclimatar el origen es tarea aún más ardua. Los textos de Haroldo de Campos nos proponen, a través del "arco de una arcada" excepcional, una polifonía cósmica.

Notas:

¹ *Teoría da Poesía Concreta, Textos críticos e manifestos 1950-1960*, São Paulo, 1965, pág. 24.

² Nicolás Rosa, *Seis Tratados y una Ausencia sobre Alambres y Rituales de Néstor Perlongher*, Buenos Aires, 1986, versión mecanografiada del autor.

³ Sarduy aplicaba a Lezama Lima la noción de hipertélico, por la cual se vincula el mimetismo de las mariposas del género *Parallecta* a la etimología de hyper-telos, es decir un más allá del *telos*, un suplemento no destinado a un objetivo mediano, utilitario, y por lo tanto al barroco como exceso, que va más allá de sus límites. Severo Sarduy, *Barroco*, Ed. Seuil, 1974, pág. 14.

⁴ Luigi Pareyson, *Estética. Teoría della formatività*, Sansoni, Firenze, 1974.

HAROLDO DE CAMPOS EN EL CONTEXTO DE LA POESÍA POLÍGLOTA

K. Alfons Knauth
Ruhr-Universität Bochum

El homenajeado es uno de los mayores heraldos en el campo de la poesía polígloa. Pertenece a la especie zoopoética multilingual, esto es, la antípoda del *mono lingual*.¹ (Figura 1)

Haroldo de Campos es multilingüe tanto en su "brasilisco idiomateno" como en el "babelidioma" de los cinco continentes, que es, también, su "idiomateno".

A continuación ubicaré la obra de Haroldo en el contexto de la poesía multilingüe, esbozando unos modelos del multilingüismo literario que constituyen, para él, sistemas de referencia o de condicionamiento.² Al mismo tiempo analizo unas formas y funciones esenciales de la interferencia de los idiomas en los textos poéticos. Los modelos del multilingüismo literario son los siguientes:

-el modelo babélico

-el modelo lúdico (con variantes carnalesca/macarrónica, mímica, música, estructural, mística-nihilista, dadaísta)

-el modelo náutico

-el modelo de la constelación

-el modelo dionisiaco del furor poeticus

-el modelo pentecostal

- los modelos humanista y cosmopolita
- el modelo simultaneísta (la variante velociférica y tecnológica del modelo cosmopolita)
- el modelo cósmico totalizante
- otros modelos y submodelos como el exótico y el indigenista; el mestizaje y la négritude; la migración, la emigración, el exilio; Estados Unidos de Europa, Mercosur; el modelo erótico y el matrimonio mixto, el cual representa un interlingüismo muy específico.

Lo que es común a todos esos modelos es la mezcla; los modelos se mezclan también entre sí; ellos tienen diversas modalidades: causal, final, mito-metafórica, utopista, realista.

El modelo babélico (Figura 2)

El modelo bíblico-babélico es el más antiguo y conocido paradigma del multilingüismo. En los varios contextos históricos funciona de diferentes maneras. Tradicionalmente tiene una connotación negativa al señalar cómo la confusión de lenguas conduce a la incomprensión total entre los hombres. Por el contrario, los modernos Apollinaire y Cendrars aprovechan el modelo babélico para representar la variedad múltiple del mundo de las megalópolis y de la comunicación tecnológica global, manifestando un entusiasmo himnico frente a la unidad en la diversidad babélica de los idiomas:

Et tous ensemble
 Dans cet hôtel
 Savons la langue
 Comme à Babel
 (G.A., *Hôtels*, en *Alcools*)



Figura 1

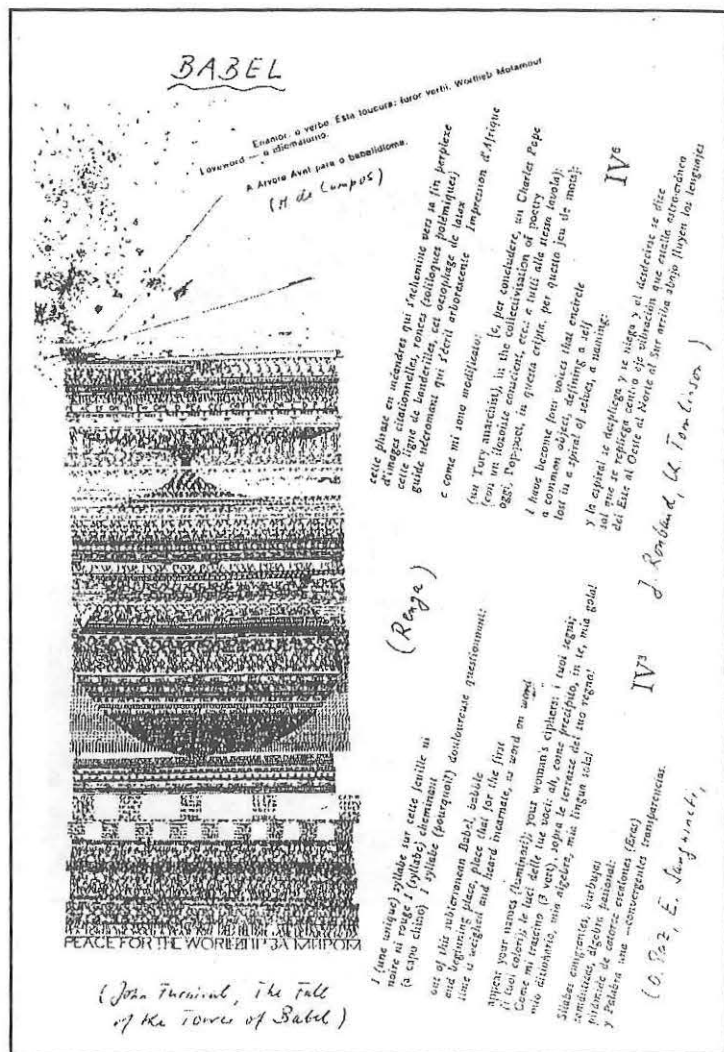


Figura 2

La pluralidad de los idiomas más que separar reúne, a causa de la reticulación del mundo mediante los

Câbles sous-marins
Tours de Babel changées en ponts
(...)
J'écris seulement pour vous exalter
(G.A., *Liens*, en *Calligrammes*)

Babel llega a ser un cable umbilical - Babel, eine Kabel - und Nabelschnur - que liga todos los idiomas babélicos al idiomaterno.

Uno de los textos más babélicos en este sentido es el *Renga* que escribieron en un hotel de París los poetas Octavio Paz, Edoardo Sanguineti, Jacques Roubaud y Charles Tomlinson. En una serie de 27 sonetos móviles se alternan y a veces se mezclan una estrofa española, una italiana, una francesa y una inglesa, y confluyen en un texto único. "Cuatro lenguas (...) un solo lenguaje" es la fórmula de Octavio Paz en su prefacio. En medio de la nueva Babel que es París, cuatro poetas construyen con cuatro idiomas occidentales una pirámide textual de tipo japonés. Los poetas la experimentan como un juego de palabras, "questo jeu de mots". Se trata también de una actividad cosmopolita, de una forma de Poethik o de poethics.

IV³

1 (une unique) syllabe sur cette fenille ni
noire ni rouge 1 (syllabe) cheminant
(a capo chino) 1 syllabe (pourquoi?) douloureuse questionnant:

out of this subterranean Babel, babble
and beginning place, place that for the first
time is weighed and beard incarnate, as word on word

appear your names (*luminosi*); your woman's ciphers; *i tuoi segni*; (*i tuoi colori*);
le luci delle tue voci: *ab, come precipito, in te, mia gola!*

SPRACHENSPIEL

lúdico - lúcida

destinada às mazzaronistas em mil outras artes que o português açorianco-estabelece o brasileiro e esse brasileiro tudo decodifica em sarraçal.

[illegible]

(Heraldo de Campos, *folhas*)

MACCAYONICO

Summary

- [illegible]

(E. S. - yunior, 1974, Segreclito)

Figura 4

Sin embargo, la unidad de las multilenguas es negada en un poema visual de John Furnival, *The Fall of the Tower of Babel*.³ Se muestra aquí el antiguo aspecto monstruoso, apocalíptico de la Torre de Babel, en la dimensión geopolítica moderna. Todos los idiomas explotan en un caos atómico, se atomizan en un torbellino de letras latinas y cirílicas incomprensibles, a partir de una base en la que los eslóganes pacifistas “Peace for the World”, “Mir sa mirom” todavía se presentan íntegra e integralmente.

La primera confusión babilónica de las lenguas impuesta, según el mito, por Dios a la hybris de los hombres, fue superada por medio del aprendizaje de los idiomas y de la traducción, así como por los medios modernos de comunicación y de transporte. La segunda confusión babilónica la causan los hombres mismos, por la falta de comprensión ideológica e intercultural.

Los modelos lúdicos (Figura 3)

En los modelos lúdicos la poesía multilingüe juega con la confusión babélica, intensificándola y dominándola al mismo tiempo. (Ya fue visible en el *Renga*, “questo jeu de mots”).

La poesía macarrónica es una de las primeras variantes históricas del modelo lúdico. Está caracterizada por unas ganas carnalescas de disfraces que invaden el hábito lingüístico. La lengua materna se enmascara amalgamando elementos de otros idiomas, primero el latino, luego los demás, hasta el desconocimiento. Se trata de una verdadera parodia de la confusión babélica.

En la *Commedia dell'Arte*, las comedias de Molière y el *Théâtre de la Foire*, el macarronismo es puesto en escena en el sentido propio de la palabra.

E. Sanguineti transformó la macarronea tradicionalmente burlesca en un tipo de poesía grotesca, es decir seria y cómica simultáneamente. “Questo grotesque triste (...) teatro anatomico”

- es la fórmula que designa el juego erótico de las lenguas en la cavidad bucal de su *Wirrurr* multilingual (T.A.T.). En *A-ronne*, un poema heptalingual, Sanguineti coloca el logos polígloto al principio, al centro y al fin de su existencia, parodiando a la vez el *Génesis*, el *Faust*, *La Divina Commedia*, *Fin de partie* y *El Aleph*. Además la palabra políglota pasa a la música pura e impura del cuerpo, a las sílabas simplemente sonoras que salen tanto de la boca como del ano. Esas sílabas no obstante pueden llevar a una semantización aproximativa: "ette" como "pette", "trompette" (véase Dante, *Inferno* XXI, "avea del cul fatto trombetta"); *A-ronne* como "A-ronronne", como "A-ronza", como "A-chaconne" o como "A-maccARONico".

A-ronne, dedicado a un músico, es un poema polifónico y polígloto cuya lengua básica es imposible de determinar. (Figura 4)

A-ronne

per Luciano Berio

1.

a: ah: ha: hamm: anfang:

in principio: nel mio

principio:

am anfang: in my beginning:

ach: in principio erat

das wort: en arché en:

verbum: am anfang war: in principio

erat: der sinn: caro: nel mio principio: o logos: è la mia

carne:

am anfang war: in principio: die kraft:

die tat:

nel mio principio:

2.

nel mezzo: in medio:

nel mio mezzo: où commence?: nel mio corpo:

où commence le corps humain?

nel mezzo: nel mezzo del cammino: nel

mezzo

della mia carne:

car la bouche est le commencement:

nel mio principio

è la mia bocca: parce qu'il y a opposition: paradigme:

la bouche:

l'anus:

in my beginning: aleph: is my end:

ein gespenst geht um:

3.

l'uomo ha un centro: qui est le sexe:

en méso en: le phallus:

nel mio centro è il mio corpo:

nel mio principio è la mia parola: nel mio

centro è la mia bocca: nella mia fine: am ende:

in my end: run: is my

beginning:

l'âme du mort sort par le pied:

par l'anus: nella mia fine

war das wort:

in my end is my muscles:

ette, conne, ronne:

La suspensión de los idiomas en la música también es una meta de las *Galáxias* de Haroldo de Campos. Las *Galáxias* se presentan igualmente como una macarronea, "esta macarroníada em malalingua", donde "o portogalo algavariando-se esperante o brasilisco e este babelório todo desbordele em sarrapapel" (*cadavrescrito*). El "brasilisco-barrouco-babelório" acaba en un canto puro que silencia un eventual sentido semántico del poema: "meu canto não conta um conto só canta como cantar". La transposición musical de las *Galáxias* por Livio Tragtenberg, estrenada en este simposio, demuestra con maestría el principio enunciado al final de *cadavrescrito*. Al lado del aspecto musical, la políglotía de las *Galáxias* tiene también un carácter teatral, cuya importancia fundamental para la obra de Haroldo resalta Jacó Guinsburg en su comunicación. El gesto mímico es concomitante

a cada acto políglota, como lo sugiere Mario Wandruska,⁴ y esto es más visible aún en el hábito macarrónico.

Hay una variante estructural del modelo lúdico: la realiza la poesía concreta. La fórmula del “mínimo múltiplo comum” (*Plano-Piloto*) facilita el manejo del multilingüismo. Al mismo tiempo lleva al arte de ser políglota en una sola palabra, una de las mayores performances que produjo la “Palabrás”.

Una forma elemental de este tipo de poesía plurilingüe es la traducción concreta. Mediante el montaje de elementos equivalentes de varios idiomas, yuxta- y superposiciones, son visualizadas las estructuras interlingüales: convergencias y divergencias, denotaciones y connotaciones, sinonimias, analogías y contrastes. Es el caso, por ejemplo, en *Bedeutung* de Francisco Pino⁵ que presenta una serie nonolingüe de narices, acompañada por la imagen de una nariz. En una segunda serie tanto los significantes verbales como la imagen de la nariz se invierten y se presentan en una forma palindromática y especular. De este modo se subraya por dos veces la arbitrariedad de los signos. Pero hay también un índice de la naturaleza de los signos: la constante de la N nasal que en las dos series está realizada por una mayúscula.

Un procedimiento más complejo es la mutual inscripción visual de textos equivalentes de idiomas diferentes. Son completamente congruentes las palabras alemana “Übersetzung” e inglesa “Translation” en *Übersetzung Translation* de Karl Riha.⁶

Una traducción especular y espectacular con por lo menos cinco posibilidades de lectura la presenta Augusto de Campos con Leonardo Sinigalli en “uma nuvem una nube di corvi de corvos”.⁷ (Figura 5)

De ese modo el texto polígloto llega a ser una especie de móvil donde se experimentan el intercambio y las posibilidades

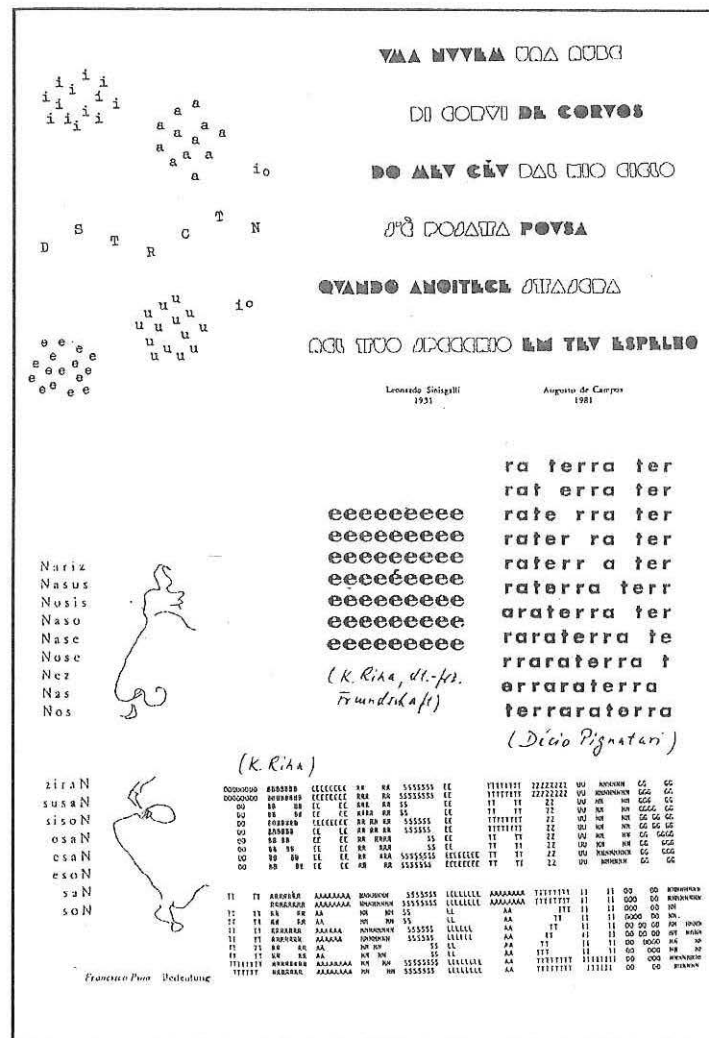


Figura 5

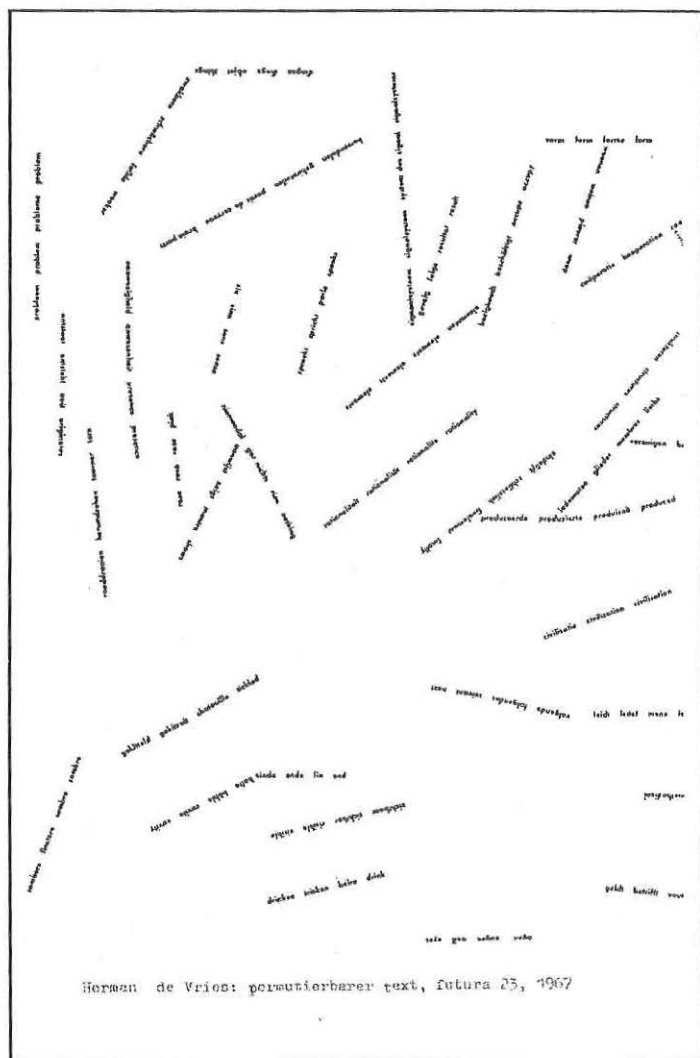


Figura 6

combinatorias entre y dentro de las series verbales. Es el principio mismo del *permutierbarer text* de Herman de Vries⁸ con sus dinámicas líneas cuadrilíneas - "rationalité rationalität rationalité rationality" - que pueden llevar a nuevas combinaciones interlineares como "rationalité gekitzelt produced vorm". Es el principio también de la reciente creación ambiental de Ian Hamilton Finlay para la exposición *Metropolis* en el Martin Gropius-Bau de Berlín: entre dos filas de columnas verbales el lector-actor-espectador-amante puede embarcarse en la aventura combinatoria de *Cythera*, un texto bilingüe que se construye paseando por "AIR LUFT IN BLAUE IN BLUE LEAF BLATT A BARQUE EINE BARKE...". No hay sentido único para el amante del bilingüismo, el texto cambia según el modo de circulación. (Figura 6)

Un texto homónimo de dos idiomas lo realiza Décio Pignatari en su poema *Terra*, magistralmente analizado por Haroldo de Campos como un texto que se genera automáticamente mediante efectos de feedback. Cumplimento y complemento esa interpretación. A mi parecer, *Terra* representa también un continuo verbivocovisual circulando entre el portugués y el italiano; visualiza la exterritorialización del autor brasileño de origen italiano: el foso marítimo entre "terra" y "terra" y la reunión de la "terra" italiana a la "terra" brasileña en la línea final, "terratarra", que es el resultado de la "arada" del mar entre ambas tierras. Ese proceso es mediado por el tercer idioma ("ter") implicado en *Terra*, esto es el latín subyacente tanto al italiano como al portugués. (Figura 5)

Un poema polígloto paronomástico es *Vivere* de S.J. Schmidt.⁹ El poeta cruza los verbos francés e italiano (así como latino) en un solo verbo sintético para manifestar a la vez la equivalencia y la mínima diferencia entre las palabras, su denotación común y sus connotaciones divergentes. Una línea acompaña visualmente la estructura verbal con unas irregularidades: una sinuosidad y

una interrupción. Es la desviación, por mínima que sea, que constituye la vida de las lenguas o la vida tout court. (Figura 7)

Al lado de las convergencias interlingües está la divergencia contrastiva. Carlo Belloli da un ejemplo muy ilustrativo con su *Achtung sorriso*.¹⁰ La palabra alemana repetida infinitamente ocupa casi toda la página; se le opone la palabra italiana con un mínimo espacio visual y un máximo efecto poético. (Figura 8)

Un contraste interlingüe concerniente a la estructura material de la palabra lo presenta E.E. Cummings con el n° 59 de los 73 *poems*. (Figura 8)

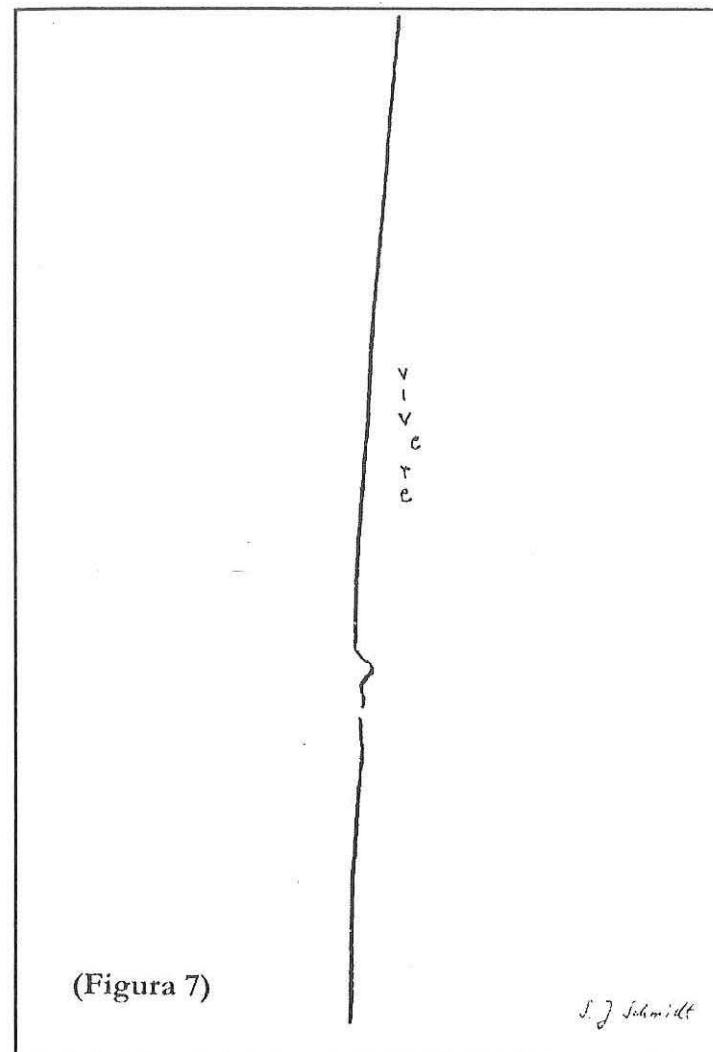
59

who is this
dai
nty
mademoiselle

the o
f her
luminous
se
if
a shy(an

if a
whis
per a where
a hidi
ng)est

meta
ph
or
?la lune



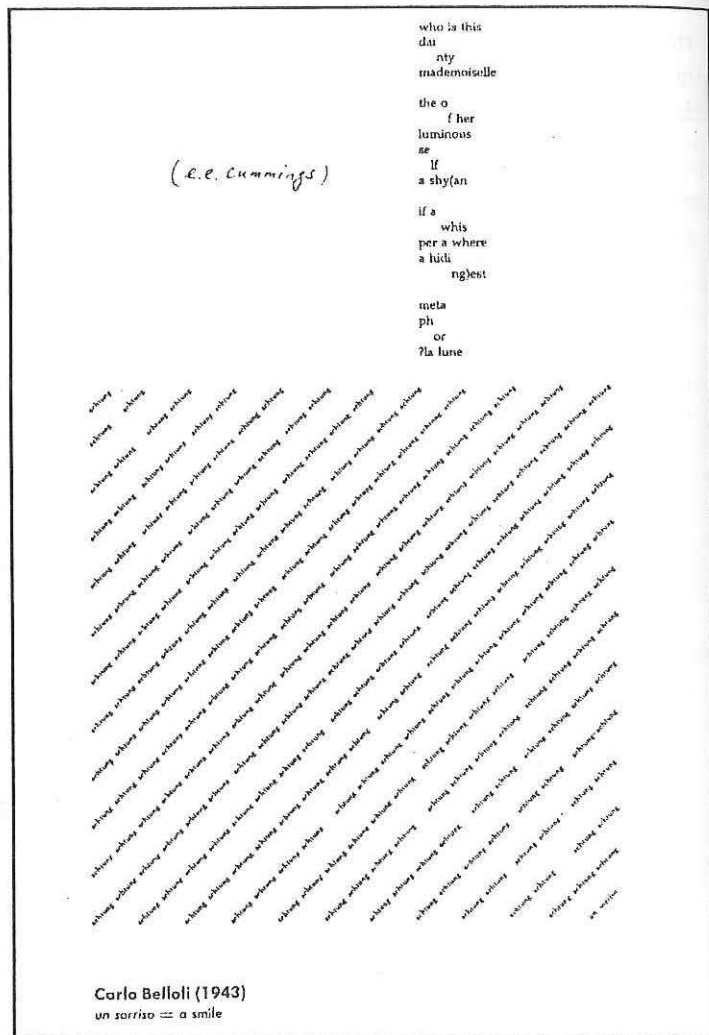


Figura 8

Mientras las palabras inglesas del poema resultan quebradas por el encabalgamiento entre los versos, las palabras francesas “mademoiselle” y “la lune” se quedan totalmente intactas. De ese modo la palabra extranjera resulta más familiar que la materna que se desarticula completamente y lleva al lector a repensar la múltiple articulación de su lengua.

Además de la función lúdica, el multilingüismo asume una función metafísica en la obra de Beckett & Beckett. Samuel Beckett se tradujo constantemente a sí mismo con la misma precisión creativa con la cual escribió sus obras alternativamente en francés o en inglés en el original. Poco antes de su muerte Beckett acabó *Stirrings Still* (1988) y *Soubresauts* (1989), cuyas frases finales son respectivamente “Oh all to end” ... “Oh tout finir”, buscando “that missing word”, “ce mot perdu”, que Beckett ahora halló, tal vez.

El sentido de la obra de Beckett es la falta de sentido, la aproximación paulatina al silencio, al “Asymptod”. Beckett, traduciendo a sí mismo y publicando sus obras en versiones bilingües o trilingües, se acerca a la paradoja de un silencio multilingüe. A ese respecto su divisa parece ser: “Plus les langues changent, plus c’est le même silence”.¹¹

Las variaciones de Beckett sobre la nada son tanto más fascinadoras en cuanto tienen un carácter lúdico, en cuanto son una pantomima multilingual y multimedial del vacío.

Un equivalente verbivocovisual lo ofrecen Eugen Gomringer con su *Schweigen/Silencio* y Christian Wagenknecht con sus *Variationen* sobre este texto de Gomringer, ambos de una extrema privación verbal.¹²

SI(LEN)CIO de Haroldo de Campos, por el contrario, evoca la exuberancia de la palabra dentro del marco oscuro del silencio multilingüe. Es un texto “ludolabilidolingual”. Manifiesta la

fiesta, el amor barroco de los contrarios y de la repetición, el amor del amor. (Figura 9)

El dadaísmo da/da una variante lúdico-crítica de la poesía multilingual. Dada es políglota en los lenguajes infantil, animal y corporal. Frente a la auto-destrucción del Occidente o en la primera guerra mundial - "soleil cou coupé, ccident" - a Dada infantiliza las lenguas europeas de cultura, cambia el sublime caballo Pegaso por el caballo de cartón "le dada". "Dada" tanto como "Pegaso" es una palabra "puente" interlingual, pero no humanista, sino infantil, la primera palabra del bebé que reproduce ontogenéticamente las primeras fases articulatorias del lenguaje humano: la repetición de vocales (a/a) y la articulación consonántica del continuo vocálico (d/a/d/a).

En el movimiento dada "dichten deutsche Dichter ohne zu denken": componen poemas fonéticos como la *Ursonate* de Kurt Schwitters, versos y rimas infantiles como *Karavane* de Hugo Ball y "Monsieur Monsjö le coq" de Kurt Schwitters, "(der) mit seinem Stock macht hic haec hoc". Poetas alemanes y francófonos compiten en flatulencias poéticas - "dein Steißbein quillt", "pette comme un poète allemand", "pffft pette pffft pette pffft pette pffft" (Tristan Tzara y Richard Huelsenbeck en su *Dialogue d'un cocher et d'une alouette*).

Además de los idiomas infantiles y corporales los dadaístas hablan lenguas animales, como el "cricri" del grillo o el "hüho hüho" del cochero con su caballo en el mismo *Dialogue*. Mezclan caóticamente los idiomas, por ejemplo el francés, el inglés y el alemán en el *Poème simultané* de Huelsenbeck, Tzara y Janko.

Sin embargo, el nonsense turbulento de los dadaístas contiene un resto de sentido: es el aspecto de la actividad intercultural común, de la "performance" interlingual, que asume una función muy positiva - al contrario de los soliloquios de Beckett y casi análoga a la función cosmopolita del *Renga* (que se refiere a la producción

Christian Wernicke
Variationen über ein Thema von Góngora:

now in
one direction and now in another or on the other
hand stir no more as the case might be that is as
that missing word might be which if to warn
such as sad or bad for example then of course in
spite of all the one and if the reverse then of
course the other that is stir no more. Such and
much more such the hubbub in his mind so-cal-
led till nothing left from deep within but only
ever fainter oh to end. No matter how no matter
where. Time and grief and self so-called. Oh all
to end.

tantôt dans une direction tantôt dans une autre
ou au contraire ne plus bouger selon le cas c'est-
à dire selon ce mot perdu lequel s'il aurait négat-
if tel que malheureux ou malvenu par exemple
alors évidemment malgré tout l'un et au cas
contraire alors évidemment l'autre à savoir ne
plus bouger. Tel à titre d'échantillon le vacarme
dans son esprit soi-disant jusqu'à plus rien de-
puis ses profondeurs qu'à peine à peine de loin en
loin oh finir. N'importe comment n'importe où.
Temps et peine et soi disant. Oh tout finir.

bald in
die eine Richtung und bald in eine andere oder
anders gesehen sich nicht mehr rühren je nach-
dem das heißt wie das fehlende Wort sein würde
das falls es warnte wie zum Beispiel etwa traurig
oder schlimm dann ohne weiteres trotz allem in
die eine und wenn umgekehrt dann ohne weiter-
res in die andere das heißt sich nicht mehr rüh-
ren. Derart und von derartigen mehr der Lärm
in seinem Kopf dem sogenannten bis nichts
mehr von tief innen als nur immer schwächer oh
enden. Einerlei wie einerlei wo. Zeit und Leid
und Selbst das sogenannte. Oh alles enden.

(Beckett, *Stirrings Still*,
Souffrances, *Imme*
noch nicht mehr -
*dt. lib. E. Topkoven-
Schönberg*)

Les jeux sont faits

0 schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen

1 silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio

2 silence silence silence
silence silence silence
silence silence silence
silence silence silence

3 schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen

4 schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen

5 schweigen schweigen
schweigen schweigen
schweigen schweigen
schweigen schweigen

6 leer leer leer
leer leer leer
leer leer leer
leer leer leer

7 se taire se taire se taire
se taire se taire se taire
se taire se taire se taire

8 weiß weiß weiß
weiß weiß weiß
weiß weiß weiß
weiß weiß weiß

9 schwarz schwarz schwarz
schwarz schwarz schwarz
schwarz schwarz schwarz
schwarz schwarz schwarz

10 schwarz schwarz schwarz
schwarz schwarz schwarz
schwarz schwarz schwarz
schwarz schwarz schwarz

11

12 schwan schwert schwert
schwan schwert schwert
schwan schwert schwert
schwan schwert schwert

SI
marupelomar mom
las de lom
pelas presos can
lao em
or
turris do talis
mom
gu (LEN)
tural aman
se em te
nebras febras
de febr
uário fo
mural mor
taloma t'
aurifer
axje
foz
pat pi
co

(H. de Campos)

(Figura 9)

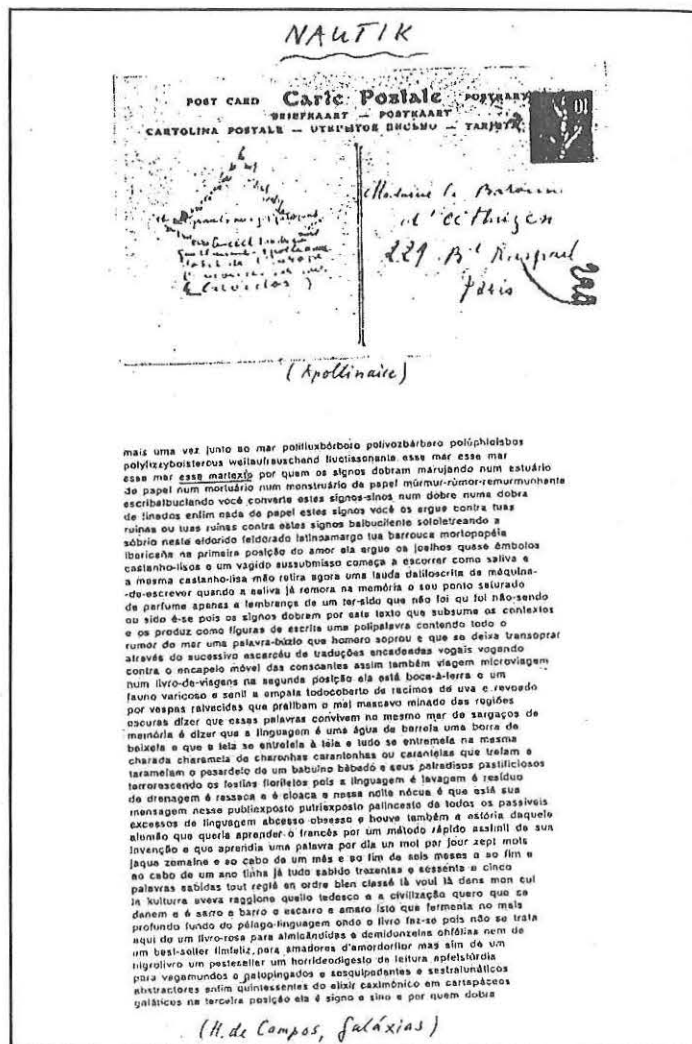


Figura 10

colectiva de los surrealistas). Los dadaístas reivindicam “une activité moderne internationale”, dirigida contra la guerra (“aucune relation avec la guerre”). Son solidarios en la polémica políglota contra el mundo y la cultura de mierda; en la flora intestinal de sus poemas brotan nuevas flores estilísticas: “Dada kam aus dem Leib eines Pferds als Blumenkorb” (*Dialogue*). Se trata de la primera poesía anal en los anales de la poesía.¹³

Hay un eco de ese multilingüismo anal en las *Galáxias* de Haroldo de Campos:

(...) là voui là dans mon cul
la kultura aveva ragione quello tedesco e a civilização quero que se danem
e é sarro e barro e escarro e amaro (...)

El modelo náutico (Figura 10)

El mar es el eje sintagmático del paradigma babélico. Separa las lenguas y las reúne (Wilhelm v. Humboldt). Genéticamente hablando, el mar es anterior a la Torre de Babel: provocó y/o aumentó el multilingüismo. Como la vida humana nació del mar, como la civilización nació de la navegación, igual nació la poliglotía del mar. Desde entonces los hombres hablan del mar de idiomas, del “idiomar”, de la “Meersprachigkeit” que confluye con la “Mehrsprachigkeit”.

El marinero es el políglota par excellence. Ulises es su prototipo literario: πολυτροπος, el polivalente que aprendió durante su odisea los idiomas de Calipso, de Circe, de Polifemo, de los Feacios, tras el troyano y el griego. En la epopeya homérica Ulises sólo habla el griego - el espíritu apolíneo ya había disciplinado al dionisiaco e impuesto la Ein-und Reinsprachigkeit. Ulises volvió a hablar meer-und mischsprachig sólo cuando renació el sentimiento dionisiaco en el siglo veinte, llevado adelante por Nietzsche, Rimbaud y otros.

En los *Cantos* de Ezra Pound el poeta políglota es precisamente Ulises. En su “periplum” a través del mundo y de la historia demuestra una competencia lingüística y literaria de casi veinte idiomas. El Ulises de Pound crea el idioma moderno que cruzarán los poetas plurilingües: T.S. Eliot (*The Waste Land*), James Joyce (*Ulysses*), Alberto Savinio (*Il capitano Ulisse*), Fernando Pessoa (*Ode marítima*), Jean-Luc Godard (*Le mépris*) y hasta Haroldo de Campos con su obra muy reciente *Finismundo: A última viagem*.

El paradigma que históricamente sucede a Ulises es Cristóbal Colón que habló y escribió un sabir español, portugués e italiano. Su aparición en la literatura desata normalmente una poliglotía, por ejemplo en el poema *Cristophor Kolomb* de Wladimir Majakowski, en la farsa política de Dario Fo, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, en las historietas de Enzo Marcante, *Colombo ammiraglio del mare oceano*, en *Marque 6* de Josaphat Large.

El mar, por un lado, establece un contacto real entre los varios idiomas; por otro lado constituye un modelo metafórico para ellos: su rumor polifónico sirve para expresar el multilingüismo - Haroldo de Campos habla de la “algaravia marítima” a ese respecto; la movilidad continua del mar a su vez sirve para expresar la confluencia, la mezcla de los idiomas - Haroldo, a ese respecto, habla del “pélago-linguagem”.

La relación real entre el mar y las lenguas en el modelo náutico se vuelve más metafórica en la medida que la aeronáutica así como la cibernética adelantan la náutica. La navegación hoy sobrevive particularmente en el turismo (al lado del comercio y del deporte) y marca la poliglotía del Mail Art. Uno de los primeros documentos de este tipo es la *Carte postale/Post Card/Postkarte/Cartolina Postale/Tarjeta Postal* en forma de caligrama náutico de Guillaume Apollinaire.¹⁴

KONSTELLATION

ma non dove noi che della vediamo essi l'indistinto stelle via ravvisano
lattea queria dizer os poetas ou palavras ou estrelas ou estrêlulas
myriads of faint stars lampiros no empíreo galaxias kikkos de palavras
o texto entretecendo entretramando entrecorrendo pontos pespointos
dispointos texturas o estelário estepário de palavras costurando ávidas
suturando texturando urdilando ardiário vário laços de letras lábeis
tela téxtii telame aranhol aranzol de arames manhas de ramos ranhos
de aranhas letras sestras lépidas letreiros selva de símbolos também
selvaggia e aí estou aí fui aí sou eu ou outro eumesmo ninguênheu ou outro
você por exemplo na noite sopa de letrías piazza di trevi confezione elite
ristorante trevi coca cola caffè alla fontana segatori banca tito avgvsto
castellani casa della moda sportiva gino giusti il fedetinaro ristorante
albergo fontana em cada canto uma fonte soré compro vendo oro gloie bar
na noite sépia onde o problema é comprar um cordão para os sapatos
cordicella o arúspice etrusco circa 300 ac parecia um giacometti esqueleto
espectro ou cetroespectro como era mesmo ouvido aquilo uma outra vez do
poeta que lembrava estrelas de provença e fimava pedras ponentes de
palavras mas a conversa fiada da rua estia fia-versa farrapa esfarpa
com versa límacce pegando gluando jesma moderna de palavras mochas moucas
coando como uma papa um mingau de gosma uma graxa gósmica escoando murcha
onde as coisas borram como bolhas bolham desossam descaroçam cartilagem
mucilagem água de lavagem coalhando na barreira agora você se lembra
uma dona fazendo um canudinho com uma nota de quantos dólares e pondo-a
atrás da orelha galante concha da orelha lívoro e falando e palrando e
palrinando com os companheiros de mesa um velho e uma gorda um grasso e
una lorda nympholucrosmaragdomania até o time é capaz de latin american
edition assim teu livro pode ser legível como o quilate da qualidade
no calote da quantidade ou o calote da qualidade no quilate da quantidade
e ficas com a melade como a viagem na vontade da dia adiada viagem
premiato ancora inedito 100.000 copie vendute in due mesi in francia
successo il romanzo per il quale i critici hanno fatto i nomi di rabelais
joyce gadde compratelo in tempo in tutte le librerie no dislate do quilate
da aqulitada vantagem da quantiquilatas quididade e para se ler bastaria
que se perdesse um dia nesta taranteia labirintela mas um dia não é pouco
um dia pode ser muito um dia pode ser tudo meu reino por um dia meu dia
por um dia um dia por meu livro meu livro por um livro e et coetera e and
so on e und so weiter e assim por diante levantou-se na sala de couro e
correu com o canudinho na orelha oro e lavoro chelró de urina da conversa
fiada pingando na latrina lede letras sestras disse o velho poeta comendo
as pedras da vitória não a vitórlavitoria mas a quinta da a quem se lembra
dele ma dove noi ma dove noi non ma dove noi non vediamo che l'indistinto
della via lattea essi queria dizer os poetas ravvisano stelle

(H. de Campos, *Galaxias*)

Figura 11

aveva ragione quello tedesco e a civilização quero que se danem e é sarro e barro e escarro e amaro isto que fermenta no mais profundo fundo do pélagos-linguagem onde o livro faz-se pois não se trata aqui de um livro-rosa para almicândidas e demidonzelas ohfélias nem de um best-seller fimfeliz para amadores d'amordorflor mas sim de um nigrolivro um pesteseller um horrídeodigesto de leitura apfelstúrdia para vagamundos e gatopíngados e sesquipedantes e sestralunáticos abstractores enfim quintessentes do elixir caximónico em cartapáceos galáticos na terceira posição ela é signo e sino e por quem dobra

El modelo de la constelación (Figura 11)

El mar como espacio supranacional (también en el sentido jurídico) fue el lugar originario de la mezcla de las lenguas, primero realmente, después sobre todo metafóricamente.

El espacio estelar es complementario del mar. Pero su poliglotía se desplegó en sentido inverso: primero el sentido metafórico, después el sentido real. El cielo estuvo siempre ligado realmente al mar en la medida en que la astronomía sirvió a la navegación; el tráfico aéreo entretanto comenzó solamente con los aviones, las astronaves y los satélites (véase el parágrafo sobre el simultaneísmo).

Por lo tanto las constelaciones multilingües primero son de tipo metafórico. Basta señalar la poesía de la Pléiade francesa con sus poemas grecizantes, latinizantes e italianizantes; la poliglotía intralingual del *Coup de dés* de Mallarmé que dió el paradigma de todas las constelaciones modernas: las cuadrilingües *Konstellationen constellations constelaciones* de Eugen Gomringer, las deca- o dodecaglotas poesías de *Xadrez de estrelas*, incluso *Galáxias*, de Haroldo de Campos que mezclan los idiomas igual al torbellino de las estrellas:

ma non dove noi che della vediamo essi l'indistinto stelle via ravvisano
lattea quería dizer os poetas ou palavras ou estrelas ou estrêlulas myriads
of faint stars lampiros no empíreo galaxias kiklos de palavras (...) e et
coctera e and so on e und so weiter e assim por diante (...) ma dove noi

ma dove noi non ma dove noi non vediamo che l'indistinto della via
lattea essi quería dizer os poetas ravvisano stelle

La nueva pléyade de la Poesía Concreta Internacional y una de las mayores antologías contemporáneas se presenta como *The astronauts of innerspace*. Aquí ya se hacen notar las relaciones reales con el tráfico aéreo que Gomringer señala como punto de referencia de las *Konstellationen*, apuntando los aeropuertos con sus Superconstellations como el lugar natural del multilingüismo. Véase también la constelación comercial basada en la comunicación por satélite, en el respectivo parágrafo simultaneísta.

El modelo dionisiaco (Figura 12)

Una fuente importante de la literatura multilingual es el vino. El vino lleva al estado dionisiaco del Furor poeticus que acerca al poeta políglota *Ζευσαπανομφαιος* anunciando la verdad en todos los idiomas.

Pantagrue y Panurge, los protagonistas de Rabelais, van en busca de la "Dive Bouteille".¹⁵ Cuando la hallan, oyen la palabra inspiratoria del oráculo dionisiaco: "Trinch!". Este es un verbo "panomphée", es decir universal, según Rabelais.

Pero hay que saber el alemán para entender la palabra que significa "¡bebe!". Pantagrue y Panurge beben en efecto el vino divino y en el acto el "enthousiasme bachique" los lleva a la "fureur poétique", componiendo poemas políglotas en alemán, francés, griego y griego-italiano. Pantagrue ya hubo probado su competencia plurilingüe presentando sus primeros saludos a Panurge en más de diez idiomas (*Pantagrue*, cap. 9).

Haroldo de Campos se refiere directamente a la "Dive Bouteille" de Rabelais:

Uma garrafa ao mar pode ser a solução botelheiro de más botelhas da vida diva dádiva botelha (...)
(*Galáxias, cadarescrito*).

Esa secuencia alude también al poeta barroco Botelho de Oliveira que escribió en varios idiomas, en portugués, español, italiano y latín.

En otro texto de las *Galáxias* figura un fauno dionisiaco, "todocoberto de racimos" (*mais uma vez*) así como un polonés "babelbêbado", en un flujo de palabras portuguesas, alemanas y rusas:

Wirtschaftswunder (...) viel kaputt viel kaputt (...) polonés gagobêbado emborcando bocks (...) no drei mohren friedrich-strasse ponimáitie li vuiporuski babelbêbado (...).
(*Galáxias, ach lass sie quatschen*)

El *Litaipoema: Transa Chim*, una "transcriação" del famoso poema "vinolunar" de Litaipo, evoca un estado de embriaguez, de trance transcultural. El poeta hace un brindis a la luna y ve todo doble a partir de su sombra, escribe doblemente en portugués y chino, hasta los asteriscos y las estrellas que percibe al final y que transcribe primero en escritura latina ("Via Láctea") y luego en escritura ideográfica, tipo chino y tipo occidental 雲漢*** A juxtaposição - a justa posição!

El modelo pentecostal (Figura 13)

La antítesis del modelo dionisiaco es el pentecostal. En el relato de los *Hechos de los Apóstoles* (II, 1-13) la poliglotía es producida por el Espíritu Santo y se opone expresamente a la embriaguez multilingüe de los Gentiles - "están llenos de vino dulce". Además la poliglotía del Nuevo Testamento se destaca de la babélica del Antiguo Testamento: la poliglotía pentecostal superó la confusión babélica y recuperó el logos políglota de Dios. Tiene la función de evangelizar todos los pueblos del mundo y de realizar la fe una y

MODELO PENTECOSTAL

BRASIL

Largues de feu, ol sont-elles nos pentecotes
Pour mes pensées de tous pays de tous les temps
(Apollinaire, Palais)

O Brasil que, sem justiça,
andava mui cego e torto,
vê o meterais ao pórtio
se lançar de si a cobija
que de vivo o torna morto.

Que ams justitia prau Brasília curasi
ibat et obliquum, casca, tonebat iter,
nunco directa, lusa justo moderamine surge,
seruabil, tuis rectis, usque pismque una.

(O Brasil que, sem justiça, em seu caminho
andava e, cego, malinha rumo torto,
baja, dirá, não o controle de seu regime justo,
obervard, com seus preceitos, o que é correto e pio.)

(José de Anchieta)

SERMÃO DO TEMOR DE DEUS AO POVO

Temor -- (...)
Do (temor do onipotente,
pecador, por que não temes?
Como não choras e gemes,
pois tens a força presente?
De fogo por que não tremes?

Vidência -- Biso parece que sois don
de Dios, el Espíritu Santo,
que, con dulce devoción,
habéis hecho tal sermón,
que a todos nos puso espanto.

{...}

DANÇA DOS REIS

{...}

Ndadi memé jepl,
jandé repiká, será;
"Iporangeté kunumí
miasubambuéri, má!"

Como nos vêm pequeninos
dançadores e gaiteros,
logo dizem os malinos:
"Ó! Que bonitos meninos
para ser nossos boieiros!"

{...}

(Na Vila de Vitória -
Espírito Santo)

(Não dizem nada ao povo,
se nos vem:
"Ai, que bonitos meninos
para ser nossos boieiros!")

Figura 13

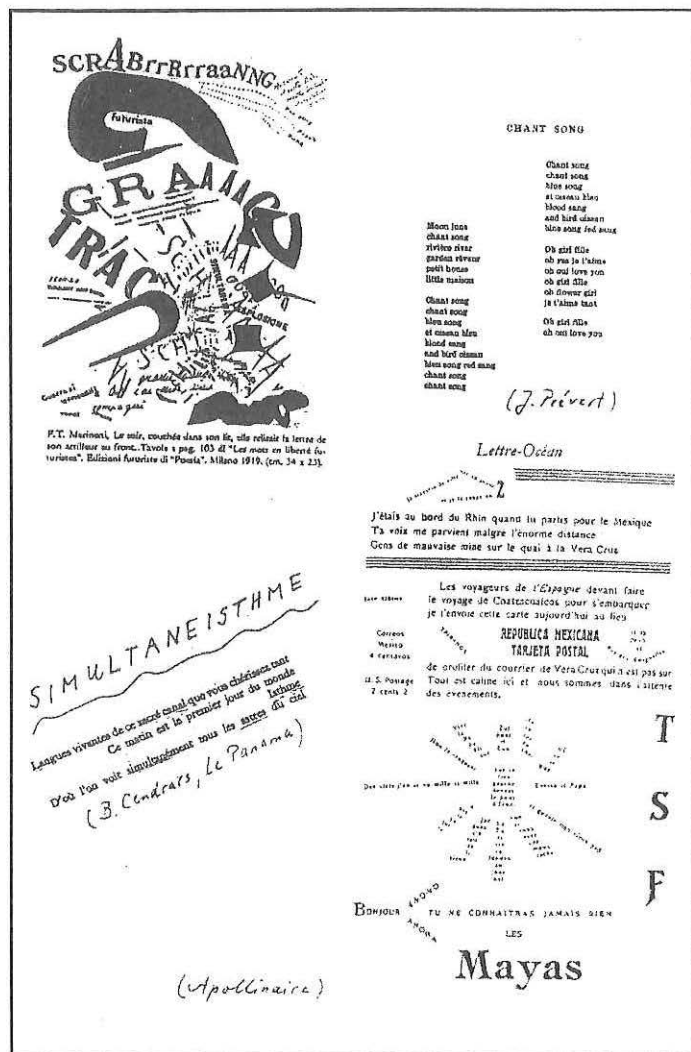


Figura 14

católica, de llevar la humanidad a la salvación. En nuestros días el papa sigue dando su bendición “Urbi et Orbi” en una multitud de idiomas a todos los pueblos.

Uno de los misioneros multilingües y literarios más eficientes fue el brasileño José de Anchieta. Intentó convertir a los indios Tupi con autos y moralidades en el idioma tupi, tanto como instruir a sus correligionarios con autos y poemas en portugués, español y latín. Es muy significativo que Anchieta pasara los últimos años de su vida en la Capitanía pentecostal de “Espíritu Santo”, a la cual consagró por lo demás una de sus moralidades multilingües, *Na Vila de Vitória* (la capital de Espíritu Santo).

Apollinaire y Cendrars aprovecharon la poliglotía del Espíritu pentecostal para ilustrar su concepto simultaneísta (en combinación con los modelos babélico y dionisiaco). Sin embargo la poliglotía resulta más temática que práctica, más intraque interlingual.¹⁶

Langues de feu où sont-elles mes pentecôtes
Pour mes pensées de tous pays de tous les temps
(G.A., *Palais*, en *Alcool*)

O Tour Eiffel

(...)

O Babel!

Et quelques mille ans plus tard, c'est toi aussi qui re-
tomuais en langues de feu sur les Apôtres rassemblés
dans ton église

(B.C., Tour, en Poèmes élastiques)

La obra de Haroldo de Campos que se acerca más al modelo pentecostal es la reciente “Transcrição” bíblica del *Eclesiastes/Qobélet/O-que-sabe*, un “Poema sapiencial”.

Los modelos humanista y cosmopolita

Desde la Edad Media y aún más desde el Renacimiento, el humanismo, paralelamente al cristianismo, produjo un multilingüismo latino-griego-vulgar. El cosmopolitismo tanto de la ilustración como de la civilización técnica amplió ese multilingüismo agregando más lenguas modernas, primero europeas, luego "exóticas". Sucedieron los conceptos inter- y transculturales, reforzados y necesitados por la interdependencia de la economía mundial.

Antologías y ciclos poéticos asumieron títulos como *Der West-östliche Divan* (Goethe), *Europe* (Valery Larbaud), *Les 5 continents* (Yvan Goll), *Du monde entier* (Blaise Cendrars) o *Konkrete Poesie international* (Max Bense) y *Concrete poetry. A world view* (Mary Ellen Solt). Ellos demuestran el cosmopolitismo de la literatura. Está en la base de casi todos los modelos del multilingüismo literario.

El modelo simultaneísta (Figuras 14 y 15)

Desde 1900, acompaña en general al modelo cosmopolita. Es la expresión artística del acercamiento espacio-temporal de todos los países del mundo; resultando de la aceleración de los medios de transporte y de comunicación. Goethe profetizó la tecnología de la velocidad - "Alles veloziferisch"¹⁷ - que trajo en el siglo veinte una revolución vertiginosa, conceptualizada en nuestros días en términos de "dromologie" (Paul Virilio). La dromología está penetrada por las mismas angustias que determinan el modelo babélico: "Alles veluziferisch" diría el Zauberlehrling de Goethe, para dar una dimensión demoníaca a esa velocidad que se autonomizó.

Fue Rimbaud quien inició la autonomización de la velocidad en su *Mouvement*, uno de los primeros poemas versilibrísticos en Francia. El poeta se atrevió a utilizar palabras extranjeras "feas" como "strom"

SIMULTANEISMO

(...)
Pode uma voz um número ao telefone:
Nóte — 2, 0, 5, 7...
E no Ar cis que se crevam moldes de algarismos!

ASSUNÇÃO DA BELEZA NUMÉRICA

0 7 7 8 8 4 1 4 5 0 0 1 1 5 5 0 0
0 7 7 2 0 1 3

Mais longe um criado deixa cair uma bandeja...
Não tem fim a maravilha!

(...)

Sereno.
Em minha face assenta-se um estrangeiro
Que desdobra o "Mádis".
Meus olhos, já tranquilos de espaço,
Ei-los que, ao entrever de longe os caracteres,
Começam a vibrar
Toda a nova sensibilidade tipográfica.
Ei-lá! gosto normando das *manchettes* em sensação!
(tráfico afilado das estradas dísticas)
Corpo-12 romano, instalado, burguês e confortável!
Góticos, cursivos, rondas, inglesas, capitais!

Tipo miudinho dos pequenos anônimos!
Meu elevêv de curvas pederastasi...
E os ornamentos tipográficos, as vinhetas,
As grossas tajas negras,
Os "puzzle" (tróvolos de pontuação,
Os asteriscos — e as aspas... os acentos...
Ei-lá! Ei-lá! Ei-lá!...

Y S A B E : X (2) Y 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
* 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
P W B - A " " O Z I C R A F I A N

— Abecedários antigos e modernos,
Gregos, góticos,
Etruscos, árabes, latinos...
Ei-hó! Ei-hó! Ei-hó!...

(...)

Anexa de me esquecer lembranças ainda,
A maravilha passional dos balcões de zinco.
Nos bares... não sei porque...
— Um vermouth-cavali... Un Pernod à l'eau...
Un amerciton... une grandeline...

(aus: Mário de Sá-Carneiro,
Apoteose)

MARIHONI LINOTYPE
O SEculo BERLINER TAGEBLATT
LE JOURNAL LA PRESSE
CORRIERE DELLA SERA THE TIMES
NOVOIÉ VREMIÁ

LE BOUILLON KUB
VIN DÉSILES
BELLE JARDINIÈRE
PASTILLES VALDA

FONSECAS,
SANTOS & VIANNA HUNTLEY & PALMER "RODDY"
Joseph Piquet, Barbelle & Co

LES PARFUMS DE COTY
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE
CRÉDIT LYONNAIS
BOOTH LINE NORDDEUTSCHER LLOYD
COMPAGNIE INTERNATIONALE DES WAGONS LITS
ES DES GRANDS EXPRESS EUROPEENS

(...)
PUTSCH! PUTSCH!...
ZING-TANG... ZING-TANG...
TANG... TANG... TANG...

PRÁ K K!...

Figura 15



Figura 16

y “stock d’études” para comunicar el “drive” salvaje de la sociedad tecnológica.

El simultaneísmo creó la primera visión poética global del mundo. Llegó a ser polígloto cada vez más. Aparecen en la poesía el transatlántico, el tren expreso, el avión, el periódico, el correo, el telégrafo, el teléfono, el fonógrafo y después la radio, la televisión, los satélites, el fax, la Internet, y así se desata casi automáticamente un dispositivo multilingual.

El mundo se reduce a una metrópoli (o aldea) global. El simultaneísmo es la materialización realista de la Torre de Babel que lo prefigura mítica y metafóricamente.

El multilingüismo simultaneísta se manifiesta primero en los procedimientos de la citación y del montaje, en forma de flash de palabras y textos extranjeros, tal como prospectos de propaganda comercial y turística, nombres de firmas de comercio, denominaciones de vehículos en inglés, francés, japonés, etc., como por ejemplo en el poema *Le Panama* de Blaise Cendrars. La simultaneidad del mundo y de los idiomas se expresa directamente en este texto y se acerca a la constelación:

Langues vivantes de ce sacré canal (...)

Isthme

D’où l’on voit simultanément tous les astres du ciel

El “simultanéisthme” de Cendrars acompaña al contemporáneo simultaneísmo de Apollinaire y de Marinetti. Éste se realizó esencialmente en la “postpoesía”, cuya variante visual fue lanzada por los citados autores. En su tarjeta postal *Le soir couchée dans son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front*, Marinetti destaca la “simultaneità” de la querida leyendo el correo militar y de la “esplosione SCRABrrrrraaNNG” del frente Isonzo.¹⁸ (Figura 14)

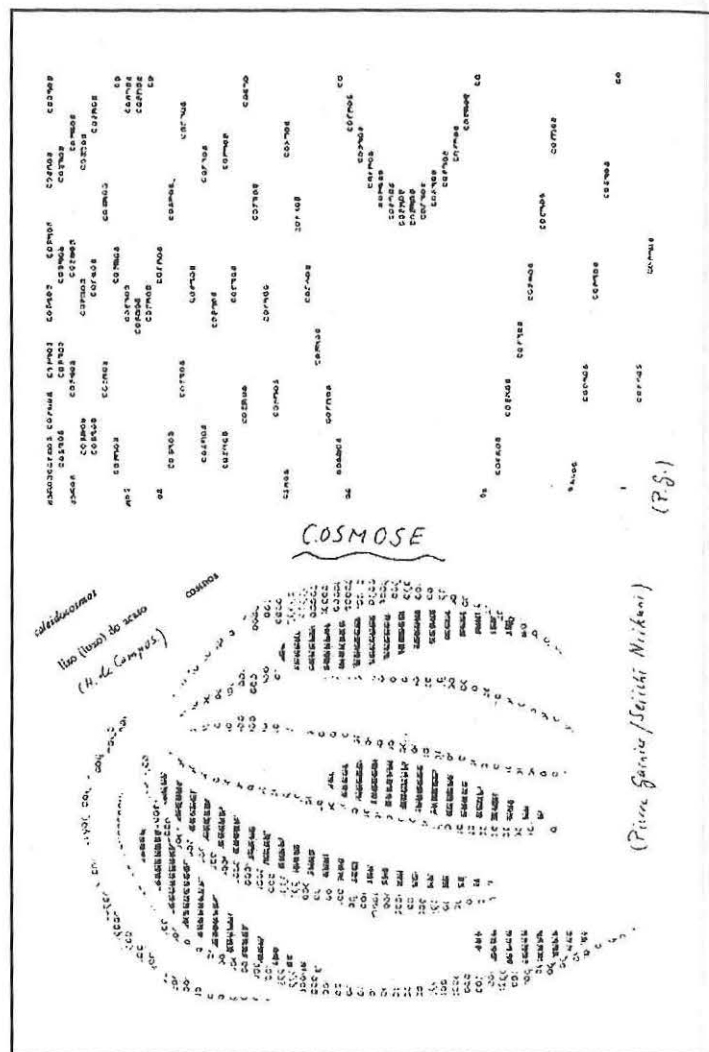


Figura 18

(20/2/1991), materializando la idea de los grafiti celestes que Dante imaginó con las inscripciones latinas de los ángeles en el cielo de *La Divina Commedia* (Paradiso XVIII).

Uno de los medios más importantes del simultaneísmo multilingüe es la canción popular a través del disco, de la cinta, del clip y de la radio. *Chant Song* de Jacques Prévert es el prototipo moderno de esa intensa sintonía de los idiomas.

El modelo cósmico (Figuras 18, 19 y 20)

Para finalizar, he aquí un modelo cósmico totalizante, el "espacialismo" multilingüe de Pierre Garnier, formulado en *Spatialux* (1963). Parece una elaboración del concepto de Rimbaud, de "inventer un verbe poétique accessible (...) à tous les sens" (*Saison en enfer*), es decir, "un langage universel" (*Lettre du voyant*), combinado con unas ideas tanto del simbolismo panteísta como de la semiótica general. Hay también muchas interferencias con la obra de Haroldo de Campos que implica o explica bastantes ideas cosmopoéticas.

Para este modelo las lenguas humanas son una parte integrante del lenguaje cósmico universal. El lenguaje cósmico ya existe fuera y antes del lenguaje humano, bajo la especie de ruidos naturales, canto "ornitopoético", rumores de las olas, olores, colores de flores, fulgores y vibraciones. Los idiomas humanos comunican entre sí y con el cosmos, en el modo semántico-social y el modo poético. Sus unidades semánticas se traducen, las poéticas solamente se transmiten ("traduisible" vs. "transmissible"). Entre los idiomas humanos y cósmicos hay una multitud sin límite de comunicaciones posibles, una cantidad de "multiples possibles".

Los idiomas del cosmos políglota se comunican de diversos modos, por ejemplo

-mediante la yuxtaposición ideogramática de palabras de varios idiomas que se atraen o se repelen, semántica, fónica, sintáctica o espacialmente (P. Garnier, *Un lit und dorthin*);

-mediante la integración discursiva de idiomas que se ponen de acuerdo en una armonía de las esferas (H. de Campos, *This Planetary Music for Mortal Ears*);

-mediante palabras “puentes” como “cosmos” que lleva a una “cósmosis” de los idiomas; el poema *Cosmos* de P. Garnier representa igualmente el orden y el caos, las aberturas y el círculo cerrado (o), los omónadas y nómadadas al mismo tiempo; *Caleidocosmos* de Haroldo de Campos, a este respecto, funciona de manera bastante similar: es una palabra puente multilingual y representa la dinámica de los contrarios (“lixo/luxo”), del orden relativo en un sistema fluctuante entre la redundancia y la entropía del caos;

-mediante la desarticulación de textos hasta el simple diálogo entre letras, que permite una expansión hacia palabras completas de varios idiomas o un despliegue de energías fónicas/létricas (Ilse y Pierre Garnier, *ie*); *ie* podría leerse también como un interlingüismo matrimonial de sus autores alemana y francés, cuyos nombres y apellido contienen ambos ese diptongo;

-mediante la interferencia de signos lingüísticos y cósmicos, p.e. *ia* de P. Garnier, representando letra y luz por un lado, por otro lado blanco tipográfico y oscuridad;

-mediante el cruzamiento de diferentes sistemas semióticos como el latino y el japonés (P. Garnier/Seiichi Niikuni, *Poèmes franco-japonais*); (Figura 18)

-mediante el acercamiento de letras y cifras, p.e. O/I en *Soleil* de P. Garnier;

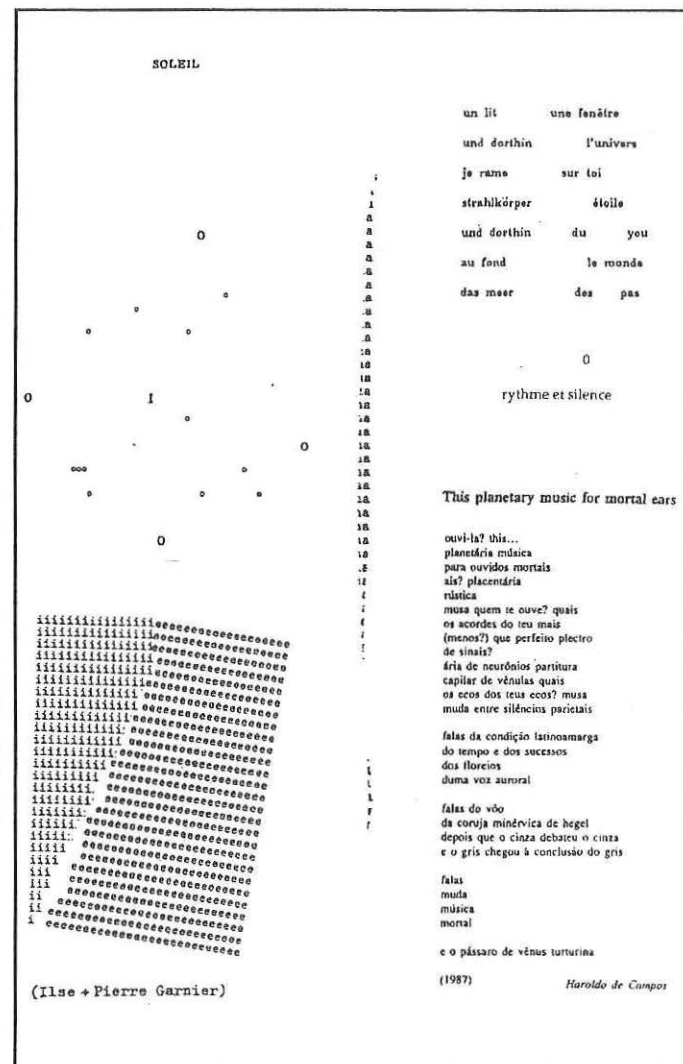


Figura 19

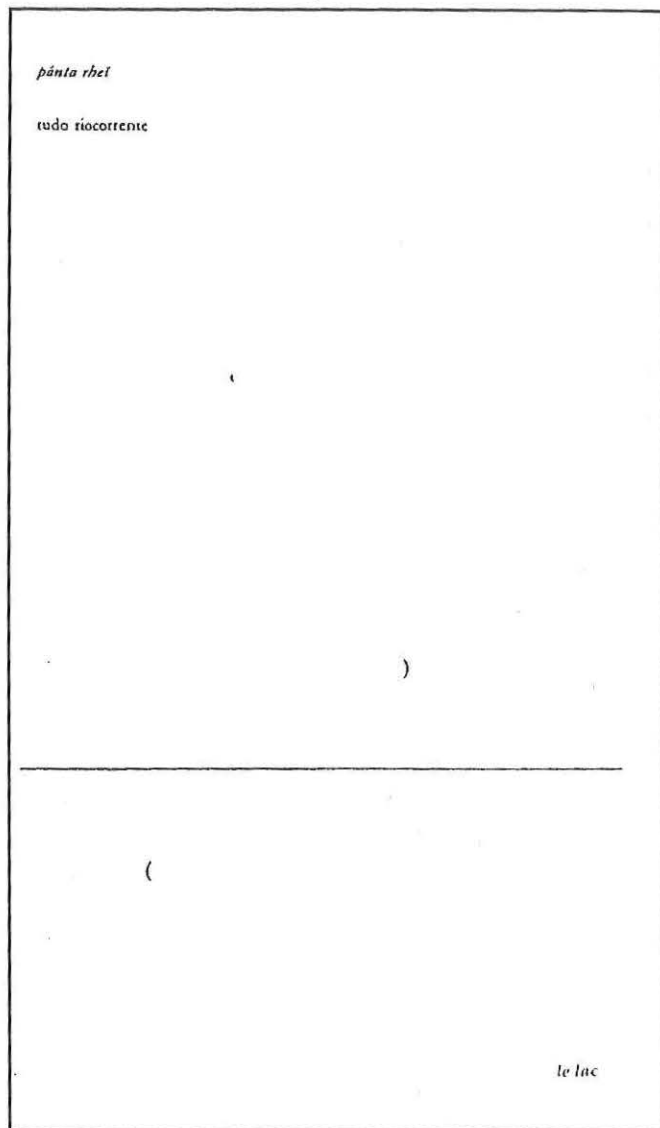


Figura 20

-mediante composiciones numéricas, con solamente un título verbal, p.e. la apropiación poética de los elementos básicos del código del computador (P. Garnier, *0/1*);

-mediante la disolución en puro lenguaje icónico, con todo lo más un título verbal (P. Garnier, *Le lac*).¹⁹ (Figura 20)

Pongamos entre paréntesis *Le lac* de Garnier y Espero que mi discurso haya sido "riocorrente". consideremos al final el *pantha rhei* (*Heráclito revisitado*) de Haroldo de Campos. En el "riocorrente" confluyen los idiomas, el portugués y el griego, el inglés "riverrun" (que *Agradezco a "La Librería" de Bonn su amable ayuda*, a figura como palimpsesto de *Finnegans Wake*) y el italiano (it. *Werner Davier unas sugerencias literarias y a Rodrigo Zuleta una "ri" + port. "ocorrente"*). Los dos últimos dan una *revisión crítica del manuscrito*. significación circular a ese río. Todo varía y todo es lo mismo. Igual los idiomas. (Figura 20)

Espero que mi discurso haya sido "riocoerente".

Agradezco a "La Librería" de Bonn su amable ayuda, a Werner Davier unas sugerencias literarias y a Rodrigo Zuleta una revisión crítica del manuscrito.

Notas:

¹ El diseño es de Wolfgang Sprenger; el montaje verbivocovisual es mío.

² Hay relativamente pocos estudios sobre el multilingüismo literario. Entre los más importantes destaco Leonard Forster, *The poet's tongues*, Multilingualism in Literature, Cambridge 1970. Se trata de una interesante revista que procede por épocas históricas, no por puntos de vista sistemáticos.

³ El texto se encuentra en Emmet Williams, *An anthology of concrete poetry*, Stuttgart, 1967.

⁴ *Die Mehrsprachigkeit des Menschen*, München, 1979, p. 51.

⁵ El texto está en la revista *Akzente*, Heft 4, 1972, p. 309.

⁶ En: *Dichtungsring* 17-18, 1989/90, S. 118.

⁷ Augusto de Campos, *À margem da margem*, São Paulo, 1989, p. 62.

⁸ En: *Auf ein Wort!* Aspekte visueller Poesie und visueller Musik, Ausstellungskatalog, Gutenberg-Museum, Mainz, 1987, p. 95.

⁹ En: S.J. Schmidt, *Volumina II-III*, Bielefeld 1971-72, y en: *Dichtungsring* 17-18, 1989/90, p. 50.

¹⁰ En: E. Williams, *Anthology*.

¹¹ Véase Knauth/Queneauth, «Le Christ sur la croisée - Christus am Fensterkreuz - Christ on the Window-Cross», Hommage à Samuel Beckett, en: *Dichtungsring* 10, 1986, pp. 74-79, p. 3. Hay un estudio profundizado sobre «the status of the bilingual work» de Beckett: Brian T. Fitch, *Beckett and Babel*, Toronto 1988. El relacionamiento de Beckett con Babel es de Fitch; como Beckett no se refiere explícitamente a Babel, he preferido abstenerme de este relacionamiento.

¹² En: *Text + Kritik* 25, 1970, p. 22.

¹³ Hay precursores de esa poesía anal, p.e. el ya citado Dante (*Inferno XXI*) y Rimbaud (*Accroupissements*); pero se trata de pasajes satíricos y no esencialmente poéticos; tampoco son políglotas. Rimbaud parece el más cercano al dadaísmo.

¹⁴ En: *Album Apollinaire* (Pléiade), p. 200.

¹⁵ *Cinquiesme Livre*, caps. 44-46.

¹⁶ Véase el artículo de Karlheinz Stierle «Babel und Pfingsten. Zur immanenten Poetik von Apollinaires *Alcools*». (R. Warning/W. Wehle, ed., *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München 1982, S. 61-112). Stierle se limita al aspecto intralingual del espíritu pentecostal de Apollinaire que domina en efecto; no tiene cuenta del plurilingüismo como componente integral de la poética simultaneísta. Ese plurilingüismo se articulará en los caligramas de Apollinaire y aún más en la poesía de Blaise Cendrars. Los poemas de *Alcools* a veces son plurilingües también - participan, por supuesto, del modelo dionisiaco.

¹⁷ Véase Dirk Hoeges, *Alles verzifferisch*. Die Eisenbahn - vom schönen Ungeheuer zur Ästhetik der Geschwindigkeit, Rheinbach-Merzbach, 1984.

¹⁸ *Les mots en liberté futuristes*, Milano, 1919; reproducido también en: Pino Masnata, *Poesia visiva*, Roma, 1984, p. 265.

¹⁹ La mayoría de los textos citados de Garnier están, acompañados de comentarios, en la recién publicada antología *Le spatialisme en chemins*, de Ilse et Pierre Garnier, dans les Editions Corp Puce, Amiens, 1990. A propósito de la Editorial Corps Puce recuerdo una expresión de Haroldo de Campos que llamó, en una entrevista con la revista *Dichtungsring*, la poesía concreta «a pulga na camisa da cultura brasileira». Una afinidad más entre los dos poetas, cuya envergadura cosmopoética, entretando, está en razón inversa a ese understatement.

HAROLDO DE CAMPOS Y LA TRANSCREACIÓN DE LA POESÍA RUSA MODERNA

*Boris Schnaiderman
Universidade de São Paulo*

Tengo gran satisfacción y me siento honrado de estar aquí, en esta confraternización entre nuestras culturas y más todavía por tratarse de un verdadero homenaje a mi amigo de muchos años, Haroldo de Campos. Aprovecho la oportunidad para transmitirles a ustedes un poco de mi experiencia como su colaborador en el campo de la poesía rusa moderna. Su trabajo "O texto como produção (Maiakóvski)"¹ es una guía comentada, con mucha intensidad y vivencia, de la traducción que realizó de uno de los poemas más fuertes de Maiakóvski, "A Sierguéi Iessiênin", sobre el suicidio de este poeta ruso en 1925 y también un testimonio sobre como él inició estos trabajos:

Cuando me dispuse a traducir un poema de Maiakóvski, después de más de tres meses de estudio del idioma ruso, conocía mis limitaciones, pero también tenía presente el problema específico de la traducción de poesía que es, en mi opinión, una modalidad que se incluye en la categoría de la creación. Traducir poesía debe ser crear, bajo pena de esterilización y petrificación, lo que es peor que la alternativa de traicionar.

Pero no me propuso una tarea absurda. Ezra Pound tradujo "nós" japoneses, en una época en que todavía no se había iniciado en el estudio del ideograma, o en que estaría en una fase rudimentaria de ese estudio, usando el texto (versión) intermediario del orientalista Fenollosa, iluminado por su prodigiosa intuición. El resultado, como poesía, supera sin comparación al del competente sinólogo y niponista Arthur Waley, y acabó incluso por instigar el teatro creativo de Yeats (*At the Hawk's Well*, 1916). Sin tener la pretensión de repetir en el campo de la traducción de la poesía las hazañas

poundianas, no cabe duda que de este caso-paradigma resulta toda una didáctica.

Después, en varios trechos se refiere a la lectura que hizo cuando el poema estaba todavía en borrador. Sin embargo, lo que el poeta no dice es que, aunque él había estudiado hasta entonces poco más de tres meses en un curso de iniciación de lengua rusa, pude dar algunas poquísimas sugerencias, tal era la calidad de su trabajo.

De allí nació una colaboración y una convivencia que se extendieron a su hermano Augusto de Campos, otro gran traductor de poesía para el portugués.

A veces me parece increíble que nuestro trabajo de grupo se haya desarrollado tan armoniosamente, sin dificultades de ninguna especie. Creo que en la historia de la traducción fueron pocos los casos en que esto fue posible, pues casi siempre surgen cuestiones personales, competencias, rivalidades.

Con respecto a nosotros hubo realmente una complementación operativa, pudimos completar en grupo aquello que nos faltaba individualmente y la amistad personal acompañó de cerca este tipo de realización.

La atracción que Maiakóvski ejercía sobre Haroldo y sus compañeros de generación es comprensible. Estábamos en 1961, cuando el interés de los poetas del concretismo paulista por el constructivismo, por las manifestaciones de un espíritu geométrico que aparece en el arte moderno en las formas más variadas, fue acompañado de una identificación con las grandes esperanzas de la izquierda de la época. Era el tiempo en que Décio Pignatari hablaba del "salto contenidístico-semántico-participante" de la poesía concreta y agregaba: "La onza va a dar un salto".² Este espíritu era evidente en cada uno de los poetas del grupo.

Según cuenta Haroldo en el estudio que cité hace poco, él quedaba intrigado con la obra de Maiakóvski: sus escritos de poética, que pudo leer traducidos, mostraban un creador bien consciente de que la poesía trata con lenguaje concentrado al máximo, de que el poeta debe ser un constructor de lenguaje. Pero, cuando leía traducciones de sus poemas en lenguas occidentales, aparecía en casi todas un poeta de comicio, un emisor de slogans fáciles y muchas veces banales. Tratando de resolver el enigma y animado por unas poquísimas traducciones occidentales (en el estudio mencionado, él se refiere particularmente al traductor alemán Karl Dedecius), Haroldo se dispuso a estudiar el ruso, teniendo como objetivo principal la aproximación con la obra de Maiakóvski.

Después que me trajo la traducción del poema sobre el suicidio de Iessiênin, percibí que había en él extremo virtuosismo, con la recreación de recursos sonoros del original. Este comienza así:

Vi uchli,
kak govoritsia,
v mir inói.

Pustotá ...
Letitie,
v zviózki vriézivaia.

Pues bien, en la traducción de Haroldo aparece así:

Você partiu,
como se diz,
para outro mundo.

Vácuo ...
Você sobe,
entremeado às estrelas.

Los diversos pasos del poema fueron analizados por Maiakóvski en su radiografía de ese texto, el ensayo "Como fazer versos?".³ Este ensayo permite comprender mejor el trabajo del poeta, pero, al mismo tiempo, da al traductor una responsabilidad mayor, haciéndose imperativo conseguir en la lengua de llegada aquello que fue realizado en la lengua de partida y que estaba tan claramente expuesto por el artista creador. Fue éste el desafío que el traductor brasileño aceptó. Después de aceptar y vencer este desafío, expuso su trabajo de poeta en el estudio que cité hace poco. Sin entrar en mayores detalles, quiero recordar que aquel trecho del original, "v zviózki vriézivaia", sumado al inicio fuerte y al mismo tiempo en tono coloquial, exigía algo correspondiente en la lengua de llegada, sin lo cual el poema quedaría débil, invertebrado. Y fue eso lo que Haroldo consiguió:

Você partiu,
como se diz,
para outro mundo.

Vácuo ...
Você sobe,
entremeadado às estrelas.

Recuerdo que Roman Jakobson y su esposa, Krystyna Pomorska, cuando estuvieron con nosotros en São Paulo en 1968, hablaban del deslumbramiento que les causó la revelación de aquel texto en portugués y, sobretudo, la solución "entremeadado às estrelas" para "v zviózki vriézivaia". En realidad, Haroldo había conseguido hacer cantar el portugués con acento ruso, al punto de que un ruso como Jakobson encontraba en el texto traducido el sonido de su lengua-madre.

¿Afinidad entre lenguas tan diferentes? Si, no hay duda, pero esta afinidad sólo puede ser descubierta por los poetas, y, aun no

siendo religiosos, debemos agradecer al cielo cuando eso sucede. Pues lo que más se encuentra es la vieja cantinela sobre lo intraducible de la poesía. Así, el norteamericano Samuel Charters, en un libro sobre Maiakóvski,⁴ trató de disculparse de los pocos resultados de sus traducciones, afirmando: "... inglés y ruso no son lenguas compatibles. Ellas tienen tan poco vocabulario y gramática en común que, si se intenta reproducir la rima y el ritmo del ruso, el significado es distorsionado, y si este es traducido literalmente, se pierde la forma poética". Vaya, ¿acaso el portugués y el ruso tienen mayores afinidades de "vocabulario y gramática"? Me parece que no. Es todo un problema de realización poética. Así, en la traducción de un famoso slogan publicitario de Maiakóvski, Charters escribe, explicativo: "You need no more/than the mosselprom store". Pero, cómo suena directa e incisiva, mucho más próxima del original, la traducción de Haroldo: "O bom? No mosselprom!"

En mi estadía en Moscú en 1972, me encontré con una especialista en literatura latinoamericana, que estaba empeñada en estimular a algunos poetas cubanos a repetir lo que Haroldo y Augusto de Campos habían hecho, con mi colaboración. Pues bien, los textos que ella me mostró me parecieron bien pobres y, sobretudo, muy presos a la poética tradicional. Cuando observé esto, me respondió: "Mire, es un problema de lengua. El portugués se presta mucho más que el español para una transposición creativa". Francamente, yo no creo en eso. Hay quien diga que la sonoridad del portugués se aproxima bastante del ruso. Pero, en todos los idiomas, es una cuestión de encontrar el tono exacto para la traducción poética y escoger en el repertorio de la lengua aquello que nos da lo correspondiente al original que se está traduciendo.

A partir de las traducciones de Maiakóvski, abrimos el camino para la poesía rusa moderna en general. Nuestro abordaje de esa poesía tenía como eje dorsal los textos de Khlébnikov y

Maiakóvski, cuya obra se acercaba más a lo que buscábamos. Pero justamente el trabajo con estos dos poetas facilitó la aproximación con otros bien diferentes, lo que permitió construir una antología bastante amplia. Así, después de *Poemas de Maiakóvski*⁵ publicamos a seis manos *Poesía Rusa Moderna*.⁶

Trabajábamos frecuentemente en un clima de gran entusiasmo. Muchas soluciones eran discutidas por teléfono, había una impregnación constante por el trabajo poético. Evidentemente, no es posible creer en estos días en inspiración, por lo menos en el sentido que los románticos daban a ese término. Pero, podemos hablar como Jakobson en "configuración subliminar en poesía".⁷

Esto es, el artista creador articula a su modo las estructuras poéticas de su lengua y muchas de las soluciones acaban surgiendo inconscientemente. Y esta "configuración subliminar" opera verdaderos milagros, algo que llega a parecer sobrenatural.

Como ejemplo, se puede citar un aditamento de Roman Jakobson a la edición brasileña de su estudio referido hace poco, donde llama la atención por el hecho de que, en la traducción del poema "O grilo" de Khlébnikov, Augusto de Campos empleó, en los primeros versos, las cinco *eles* originales, sin ningún conocimiento, por deficiencias de comunicación entre el Brasil y Rusia, de los comentarios que el poeta había hecho sobre la importancia que esas letras tenían para el esqueleto del texto. Se nota, pues, que un poeta habla a otro sin necesidad de la explicación que se hace para el lector.

En el prefacio para la segunda edición de *Poesía Rusa Moderna*, cito el caso de un poema de Siemión Gudzenko, incluido en el libro y que había sido deformado por la censura soviética, pero que Haroldo de Campos tradujo suprimiendo aquellas deformaciones, sin saber nada de ese problema editorial.

Nuestro trabajo tenía a veces mucho de júbilo, de epifanía. Me acuerdo ahora de la alegría con que Haroldo me telefoneó para comunicarme el final que había conseguido para la traducción de "Carta a Tatiana Iákovleva" de Maiakóvski, escrito en París y dirigido a una rusa emigrada y que él incitaba a regresar a la patria. El poema es magnífico, ciertamente uno de los más bellos de Maiakóvski y tiene un *grand finale*, sin el cual quedaría totalmente desequilibrado. Después de trazar innumerables soluciones, Haroldo llegó al siguiente resultado:

Você não quer?	Hiberne então, parte.
(No rol dos vilipêndios	marquemos:
um dia	mais uma X). De qualquer modo
sozinha	vou tomar-te -
ou com a cidade de Paris.	

En el texto original, no aparece esa X, pero si Maiakóvski escribiese en portugués y trabajase con los elementos gráficos, fónicos y semánticos de nuestra lengua, ciertamente habría aprovechado aquella X tan sonora y gráficamente tan bonita en la página.

Hubo ocasiones en que el verso traducido sonaba más fuerte que el original, pero esto nos parece hablar de "ley de las compensaciones en poesía". Quiere decir, si yo no consigo reproducir todos los procesos constructivos de un poeta, en todos los pasajes en que ellos aparecen, debo agregar en otros pasajes procedimientos que son inherentes al trabajo creador del original.

Uno de los ejemplos más bellos de que me acuerdo es el verso "A dor do universo numa fava", que aparece en la traducción

de Haroldo del poema de Pasternák, "Definição de poesia". Pasternák nos dice ahí que la poesía está en los objetos, en el mundo y no sólo en las palabras. A eso se debe aquel "A dor do universo numa fava". Pero el verso mencionado no tiene en el original la misma fuerza y grandeza, está más ligado a lo regional y a lo descriptivo; el hallazgo de Haroldo contribuyó para que el concepto de poema tuviese aquella grandiosidad exquisita, que es típica de Pasternák.

Es una costumbre decir que la lengua portuguesa es la "tumba del pensamiento", lo que es verdad si pensamos en las dificultades que un texto brasileño encuentra para circular fuera del país.

Pero el simple hecho de que nosotros estemos aquí, tratando de la obra de un poeta brasileño, muestra que esta verdad es bastante relativa y esto fue reafirmado por el clima de nuestro encuentro y, particularmente, por los que me antecederon.

Puedo ilustrar este hecho con un paso más de nuestra actividad de traductores. Haroldo estuvo en Checoslovaquia en 1964, poco antes del golpe de estado en Brasil. En ese país tuvo la oportunidad de conversar con una funcionaria de los servicios culturales soviéticos, que, a propósito de poesía de vanguardia, le habló mucho de un poeta ruso prácticamente desconocido en la Unión Soviética. Se trataba de Guenádi Aigui, tchuvache de nacimiento y que había pasado a escribir en ruso (los tchuvaches son un pueblo con cerca de un millón y medio de habitantes establecido en la región del Volga). Pero, próximo de Pasternák por ocasión del escándalo del Premio Nobel, él no conseguía publicar nada en ruso. Sus versos eran muy conocidos en traducción, en Polonia, Checoslovaquia, Yugoslavia y Hungría, pero en Moscú, donde estaba viviendo, era un ilustre desconocido y enfrentaba grandes problemas para asegurar su sobrevivencia. Por otro lado, el Occidente en ese entonces casi no lo conocía.

Cuando fui a Moscú en 1965, no lo encontré pues estaba de vacaciones en el interior, pero le dejé una carta en que manifestaba mi interés por su poesía. Por respuesta, me envió inúmeros materiales y muchos poemas suyos dactilografiados. Su poesía nos impresionó desde el comienzo y él es el poeta vivo que tiene mayor espacio en nuestra antología.

Después de eso, enviamos copias de sus poemas a varios amigos en Europa Occidental y, de ese modo, ciertamente contribuimos para su divulgación en el mundo. Hoy, con la *glasnost*, es un poeta reconocido públicamente pero hasta el prestigio que tiene en su país se debe mucho a la divulgación que se hizo de él en Occidente, durante los cerca de treinta años en que vivió en el ostracismo. Una vida admirable, de fidelidad incondicional a la poesía, que llegaba casi a la auto-inmolación. Lo estético, en el caso, estaba aliado a una postura ética inquebrantable.

El interés apasionado de Haroldo y Augusto por la poesía de tantos otros países y, de mi parte, la ocupación con otros sectores de la literatura rusa, nos desviaron de un esfuerzo continuo en este campo. Sin embargo, los años que pasamos trabajando con los textos de poesía rusa y también con los estudios de esa lengua que Haroldo y Augusto emprendieron conmigo, me dejaron para siempre el más grato recuerdo.

Por eso mismo, quiero recordar un poco más cómo eso ocurrió a partir de 1961. Augusto, Haroldo y Décio Pignatari fueron a mi casa, presentados por nuestro amigo común, Anatol Rosenfeld, un nombre importante de nuestros estudios literarios, que salió joven de Alemania, huyendo del nazismo y que se hizo escritor en el Brasil. Acordé con Haroldo clases de ruso los días sábados. Poco después, Augusto de Campos se matriculó en el Curso Libre de Ruso que había sido creado recientemente en la Universidad de São Paulo y del cual yo era el único profesor.

Mi trabajo didáctico dirigido a los dos poetas se diferenciaba evidentemente del usual. En el trecho que leí en el inicio de esta charla, Haroldo recuerda como en esa época eran pocos sus conocimientos de la lengua rusa. Su objetivo principal no era llegar a comunicarse oralmente, sino el de estudiar los textos poéticos. En el proceso de aprendizaje él se dedicaba con ahínco y sin resistencia al trabajo de memorizar las categorías gramaticales. Tanto Haroldo como Augusto recibieron mejor que los demás alumnos aquella carga de banalidades: Juan fue a la escuela, Vera fue al supermercado y así sucesivamente.

Después de algún tiempo, percibí lo que estaba sucediendo. Al final de cada lección, había uno o dos proverbios y eso hacía para ambos más soportable toda la carga de insipidez, pues el proverbio les daba la oportunidad de asimilar un hecho de lenguaje y poesía. Todo el resto, además del placer que ellos tenían en asimilar las estructuras de la lengua, era una especie de preparación de aquellos momentos felices. Algunos de esos proverbios los dejaban simplemente en éxtasis. La posibilidad de trabajar con aquellas sentencias como textos poéticos superaba todos los otros inconvenientes: el profesor sin experiencia didáctica, el método tradicional del compendio, etc.

Felizmente, eso ocurrió antes que los cursos de lengua fuesen invadidos por los métodos audio-visuales que, aplicados mecánicamente, muchas veces se volvían una versión modernosa y aparentemente más sofisticada que el ba-be-bi-bo-bu del comienzo de siglo. Así, cuando los alumnos reclamaban del uso de los compendios y exigían métodos más modernos, sobretudo en 1968, yo siempre me acordaba con cariño de aquel compendio francés, tan anticuado y tan poético, con aquella recompensa de los proverbios rimados, al final de cada lección.

La reacción de Haroldo y Augusto a los proverbios hizo que yo buscara otros para enriquecer las clases y así la poesía de los

proverbios animó nuestros trabajos con las declinaciones o con los terribles verbos rusos de movimiento. Fue, por ejemplo, un día de gloria cuando llevé para la clase el proverbio *Nievino vinó, vinovato pianstvo* (el vino es inocente, culpable es la borrachera), donde *vinó* designa también aguardiente (como en el lenguaje popular).

Aquel énfasis en las *i* marca, está claro, la sonoridad del dicho. Y la palabra *vinó* contenida en las dos palabras adyacentes, reconstituye la etimología. *Nievíni* (inocente) es aquel que no bebió. *Vinováti* (culpable) es quien exageró con la bebida. Fueron estos trabajos con los proverbios rusos los que me permitieron señalar, en el libro *A poética Rusa de Maiakóvski através de sua prosa*, la relación de la poesía moderna con la tradición popular. Y ahora, el contacto continuo con lo popular, gracias a Jerusa, dio más consistencia a estas preocupaciones.

En fin, no consigo separar mucho vida y poesía. Cuanto más presente la poesía, más rica es la vida. Y todo esto, evidentemente, está muy ligado a la presencia de Haroldo, a la convivencia constante con él, aún en las ocasiones en que estamos separados por la distancia.

Notas:

¹ En "A Operação do texto", Editora Perspectiva, São Paulo, 1976.

² Décio Pignatari. "Situação atual da poesia no Brasil". Revista Invenção, N° 1, 1962.

³ En Boris Schnaiderman. *A poética de Maiakowski através de sua prosa*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1971.

⁴ Ann e Samuel Charters. *I love - the Story of Vladimir Maiakóvski and Lili Brié*. Farrar Straus Giroux, Nueva York, 1979.

⁵ Editora Tempo Brasileiro, Río de Janeiro, 1967. Edición ampliada: Editora Perspectiva, São Paulo, 1982.

⁶ Editora Civilização Brasileira, Río de Janeiro, 1968. Edición ampliada: Editora Brasiliense, São Paulo, 1985.

⁷ Cf. "Configuração verbal subliminar em poesia", en Roman Jakobson, *Linguística. Poética. Cinema*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1970.

**O CAOS E A METAMORFOSE: QUASE
MORTE.
MEU TIO O IAUARETÊ E A LEITURA
DE HAROLDO DE CAMPOS**

*Biagio D'Angelo
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*

Gosto de sentir a minha língua roçar
A língua de Luís de Camões
Gosto de ser e de estar
E quero me dedicar
A criar confusões de prosódias
E uma profusão de paródias
Que encurtem dores
E furem cores como camaleões
(...) O que quer
O que pode
Esta língua?
(Caetano Veloso, "Língua")

No princípio era o caos. E o caos, massa informe e confusa, representava o aspecto da natureza por todo o universo, germes discordes de coisas mal combinadas, como Ovídio descreve poeticamente na introdução das **Metamorfoses**. O caos é o início da reflexão ovidiana sobre a origem das realidades do cosmos (homens, animais, objetos), um *caosmos* que a escrita torna elemento criativo, produtor de novos pensamentos e novas dinâmicas cognoscitivas. O sertão rosiano se situa - ao mesmo tempo - num lugar caótico e cósmico. É um espaço "dentro da

gente”, mas insatisfatório, porque o eu - como declara o próprio Rosa ao seu tradutor alemão - não tem encontrado sua completude, o tu místico, que justificaria o caos do cosmos.

Com a leitura de “Meu tio o Iauaretê”, estamos frente a uma estranha dinâmica cognoscitiva, pois a ambigüidade do texto, as tensões que ele apresenta, a conclusão surpreendente, o silêncio da fala e da linguagem que o texto carrega consigo manifestam uma impossibilidade de conhecimento completo. A totalidade que vem de uma escrita indagadora das profundezas do Nada se ancora, se amarra, nesse texto limiar, a uma experiência e a um sentimento que se revelam perturbadores do Indizível. A descrição da morte e da metamorfose de uma vida humana em vida animal beira o limite da linguagem expressiva do momento da Passagem, da Morte. Tudo é fronteiroço nesse conto. Estamos numa região sagrada e, ao mesmo tempo, profana, onde o dito e o não-dito se intersectam até chegar ao ápice nas articulações animais do onheiro transformado em onça, ou no onheiro que grita a Morte como onça e não como homem:

Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à toa... Ói o frio... Mecê tá doido?! Atiê! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! Mecê me mata, camarada vem, manda prender mecê... Onça vem, Maria-Maria, come mecê... Onça meu parente... Ei por causa do preto? Matei preto não, tava contando bobagem... Ói a onça! (ROSA, 2001, p. 235).¹

A linguagem performática do conto é sedutora. Porém, trata-se de uma sedução mortífera. Ela denuncia, pelo viés das palavras e dos sons onomatopaicos, a transformação íntima dos pensamentos racionais do sujeito em pensamentos incompreensíveis à fala humana (ou compreensíveis por sensibilidade, por “compaixão”, por simbiose dentro do reino animal). A

linguagem do Iauaretê aponta para a Morte como sua última referência e leva o texto às extremas conseqüências (isto é ao silêncio do autor, do leitor e do próprio texto). A linguagem, como diria Gilles Deleuze, “forma” o literário, mas deixa-o numa condição de in-conclusão: no momento em que ela constrói, não acaba, mas continua construindo, permanecendo num processo constante que beira o silêncio ou a incompreensibilidade, o som do irracional, o fracasso da palavra que se metamorfoseia, ela também, em puro som.

Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncôzo... Faz isso não, faz não... Nhenhenhém... Heeé!... Hé... Aar-rrâ... Aaãh... Cê me arrnhoû... Remuaci... êiucâanacê... Araaaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê...êê...êê... (p. 235).

Puro som, pura linguagem, pura voz. A “pureza” do resultado final, que coincide com a morte, acaba por ser perturbadora, embora fascinante; no limite das onomatopéias e dos gritos finais (“Araaaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê...êê...êê...”), a voz se manifesta na sua duplicidade: por um lado, ela é arquetípica, original, toda experiência de dinamismo puro; por outro lado, ela é pensamento de aniquilamento, de um *cupio dissolvi*, de uma paixão mortífera para a anulação, para o barro, o terrestre, para a entrada definitiva no Outro, para a passagem para o Irracional.

A voz constitui no inconsciente humano, uma forma arquetipal: imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo energia e configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam em cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos (Zumthor, 1997, p. 12).

Trata-se de uma voz que, como escreve Ettore Finazzi-Agrò, “surge de um Silêncio cheio de sentido e a ele volta” (Finazzi-Agrò, 2001, p. 137). Com razão o estudioso italiano se atreve a

uma feliz comparação do texto rosiano com o relato de Joseph Conrad, **Heart of Darkness**:

Guimarães Rosa leva-nos também para esse “heart of an impenetrable darkness”; também ele nos conduz, através de uma Voz fascinante e assombrosa, até esse “lugar de trevas”, só que, neste caso, não há, como na novela de Conrad, uma preparação ao encontro, um movimento de aproximação, assim que o leitor é colocado imediatamente dentro de um “fora” absoluto, no centro de uma floresta sem nome. (Finazzi-Agrò, 2001, p. 136)

Alice Ruiz, no prólogo do livro de Paulo Leminski **Metaformose**, comenta que “Essa metamorfose/metaformose (...) aponta para a transmutação da linguagem onde se anuncia/denuncia a transmutação da forma de pensar do ser humano” (Leminski, 1994, p. 7).

Essa transmutação é a tentativa de a literatura lidar com a Morte, de se apropriar, com sua *hybris*, da narração do limite último. Como nas fábulas de Ovídio, de seres que falam um dialeto larval - o dialeto da pedra e da coisa - nasce a exigência de recuperar uma linguagem originária, a linguagem da origem, do início, da inauguração de tudo - uma língua do *Beres'hit'*, como afirmaria Haroldo de Campos - uma língua que permita voltar à simplicidade do reconhecimento da realidade e reaprender a essência e o fluxo adâmico das coisas.

O relato de Guimarães Rosa, que se resume na metamorfose de um homem em onça (“sua parente”) e de seu assassinato, por obra do seu interlocutor espantadíssimo, recupera o paradigma moderno de a literatura criar e estabelecer um arquivo em que mito, logos, vida, morte, criação e recriação possam ser reconhecidos. Esse reconhecimento perpassa todo o discurso metamórfico e as essências que se compartilham entre Parmênides (a constância do ser) e Heráclito (o fogo

transformador), “as matérias primas com que trabalha o tão estável e instável espírito humano” (Leminski, 1994: 69). Como as **Metamorfoses** de Ovídio, o Iauaretê rosiano torna-se a representação sagrada de uma obra que conduz o mito a um território onde a realidade, por sua vez, e especificamente, a realidade indizível da morte, torna-se “narrável”, isto é, torna-se, no espaço da narração, magicamente dizível. Escrever a morte, desta maneira, é reconhecer o próprio devaneio, o próprio desejo de captar os mistérios insondáveis do Ser, é instituir, por meio da narração uma reiterada ação do mito como “ferramenta de trânsito” entre a cultura letrada e a pergunta antropológica. Em outras palavras, é re-oferecer ao mito sua instância de “ponte” entre o aquém e o além, entre a terra e o profundo “depois” que somente a literatura pode propor e experimentar.

O mito da onça, narrado em “Meu tio o Iauaretê”, não carrega em si a pretensão de ser uma hermenêutica que, ancorada no passado, responde ao espaço do indizível ou do enigmático. Ao contrário, o mito acaba por ser dessacralizado e reduzido à cotidianidade. Ele perde - no tempo - sua dimensão, embora não possa cessar de interrogar a realidade e suas transformações, como é possível perceber no começo do relato:

Hum? Eh-ch... É Nhor sim. ã-hã, quer entrar, pode entrar... Hum, hum. Mecê sabia que eu moro aqui? Como é que sabia? Hum-hum... Eh. Nhor não, n't, n't... Cavalo seu é esse só? Ixe! Cavalo tá manco, agüado. Presta mais não. Axi... Pois sim. Hum, hum. Mecê enxergou este foguinho meu, de longe? É. A'pois. Mecê entra, cê pode ficar aqui. Hã-hã. Isto não é casa... É. Havéra. Acho. Sou fazendeiro não, sou morador... Eh, também sou morador não. Eu - toda a parte. Tou aqui, quando eu quero eu mudo. É. Aqui eu durmo. Hum. Nhem? Mecê é que tá falando. Nhor não... Cê vai indo ou vem vindo? (Rosa, 2001, p. 191).

A transformação dos mitos investe, às vezes alegoricamente, numerosos personagens da literatura contemporânea, sinal de

uma indelével predisposição a aceitar o imaginário grego como fonte inesgotável de fábulas. Textos como **Yentl**, de Isaac B. Singer, ou **Kitchen**, de Banana Yoshimoto, ou ainda **Créature de sable**, de Tahar Ben Jalloun e **Truismes**, de Marie Darrieussecq, publicados nas últimas décadas, insistem, por exemplo, na figura do híbrido e do hermafrodita, assegurando uma curiosa continuidade de mitos como Calisto, Dafne e Narciso no imaginário da ficção da modernidade latino-americana, como em **Macunaíma**, de Mário de Andrade (com a metamorfose do herói na constelação da Ursa Maior), e os mitos ameríndios relidos por Severo Sarduy em **Cobra**.

Com efeito, se o mito constitui (ou constituía) uma macrocategoria cultural, por meio da qual se reconstituía a experiência da realidade, no sentido de mito como “médio” - símbolo do imaginário que tenta justificar a história e dar razão do presente, a fábula rosiana declara a insuficiência da história para explicar o inexplicável.

A essa ausência de significação, o poeta responde através da imagem alegórica da transformação dos mitos, e não apenas da realidade. As metamorfoses representam o signo de uma realidade que está se dissolvendo, uma miragem que reflete problemas profundos e angustiantes.

De fato, o mito não pode mais ser considerado como um válido instrumento de compreensão das dinâmicas da realidade; ao contrário, ele pode ser utilizado, segundo uma normativa leiga e moderna, como afirmação de um saber pessoal, o saber do poeta. Esse último modela a matéria verbal e fabulística para obter dela uma renovada imaginação e derivar uma história que possa parecer original, reconhecida ou não pelo leitor.

Os mitos antigos que a literatura acolhe como materiais indispensáveis para a narratividade são, dessa forma, privados de respostas unívocas, embora nunca descuidem o drama da

religiosidade da criatura. O mito, como reescrita de material do passado, ainda válido, demonstrativo da capacidade de interação do sujeito com o cosmos, possui, como única resposta possível, a própria transformação de cada ser, em um eterno movimento, no qual não é apenas o corpo que se modifica, que se altera, mas, sobretudo, o espírito. Esse elemento transcendente continua existindo na forma de uma nova “translocação”, de um novo nomadismo que se perpetua *ab aeterno* e que manifesta a força da natureza e da vida, para além da morte e da degradação das formas e das substâncias.

Com efeito, o mito não é mais um bloco monolítico de perguntas e respostas. É evidente, por exemplo, que no relato rosiano, o mito conserva seu caráter de tentativa de questionamento da alteridade, em particular do corpo e do ambiente, sublimados no momento metamórfico.

O mito, portanto, declara a aparência enganosa das formas, a incerteza como pilar epistemológico, o paradoxo dos realismos que a literatura promulga como mimese e reconhecimento do que é alheio. Em certo sentido, metamorfosear o mito provoca o leitor, porque ele suspeita que, à realidade já metamorfoseada, possa existir ainda um novo processo misterioso que se esconde atrás do espetáculo incompreensível das coisas e da mobilidade do universo.

A partir de Ovídio, os mitos se tornaram os paradigmas da crise da representação da realidade e da significação, e a ambigüidade dos resultados imediatos pressupõe a problematidade da visão das coisas e uma nova consciência antropológica e científica do mundo e da história. Os mitos ovidianos desvelam os mecanismos da arte, sem resolver o problema das origens. Se a arte é representação e seu objetivo é conhecer melhor o objeto representado, os mitos de Narciso e Eco confirmam, por um lado, a indeterminação de um ponto referencial preciso, con-

creto e, por outro, a exigência de impressionar e persuadir o leitor através da ênfase do discurso.

A atividade específica da imaginação mítica já não pode ser a investigação e a manifestação do real, mas a realização do desafio dos limites da realidade, a capacidade da escrita de passar do particular ao universal.

É nesse sentido que, no volume do título muito paradigmático, **Metalinguagens e outras metas**, para Haroldo de Campos com “Meu tio o Iauaretê”, o leitor está assistindo a uma “metamorfose em ato” (1992, p. 59), uma metamorfose de mitos e linguagens vivenciados ao seu nível arcaico, orgânico, visceral. É muito relevante a intuição de Haroldo de Campos, que coloca no espaço de uma poética sincrônica a força da experimentação da linguagem promovida por Guimarães Rosa:

Aqui, neste “Iauaretê”, a prosa incorpora o momento mágico ou da metamorfose, como queria Pound no projeto de seus ‘Cantares’, ela se faz o âmbito ovidiano onde se cumpre a metamorfose em ato. Então, não é a estória que cede o primeiro plano à palavra, mas a palavra que, ao irromper em primeiro plano, configura o personagem e a ação, devolvendo a estória (Campos, 1992, p. 59).

Ezra Pound, portanto, e não apenas Joyce - que Haroldo cita como o mais próximo experimentador lingüístico do autor mineiro - recuperaria a releitura ovidiana das histórias de metamorfose, estabelecendo, assim, uma poética sincrônica da linguagem e da morte.

A metamorfose da onça confirma o palimpsesto ovidiano: dar às estórias míticas a força enérgica, cativante da palavra; é a palavra que “devolve a estória”; é a palavra - a linguagem - que cria uma narração em tensão, uma narração cuja experimentação é “tender” ao silêncio, beirar a Morte. Assim, o mito e a

metamorfose cedem ao caos do cosmos e, em vez de apostar ordenar os aspectos “in-formes” e “isolados”, sem significado suficiente do mundo, relatam não uma tentativa de resposta, mas o fracasso da extinção da palavra, e sua caída num impasse silencioso.

Com efeito, escreve Haroldo de Campos: “Tudo vai convergindo para o clímax metamórfico” (Campos, 1992, p. 61). A metamorfose é o lugar da verdade do texto. Não se trata apenas de uma transmutação da linguagem, ou da estória. A metamorfose, que “dará à própria fábula a sua fabulação, à história o seu ser mesmo” (Campos, 1992, p. 60), desarticula a linguagem, contesta a linguagem - sobretudo nas suas modalidades mais corriqueiras e privadas de autênticas significações. A metamorfose proposta por Rosa revoluciona a linguagem e consegue “fazer dela um problema novo, autônomo, alimentado em latências e possibilidades peculiares à nossa língua, das quais tira todo um riquíssimo manancial de efeitos” (Campos, 1992, p. 58). O verbo “desonçar”, por exemplo, torna-se essencial para a fabulação. “Tupinizar” a linguagem é regressar ao mito e à narração primitiva, pois significar investigar as origens do caos e do cosmos. Contudo, essa metamorfose “tupi” elimina do sertão do mundo o elemento humano e beira uma “quase morte”: se morre o homem, como será realizável a narração? Se o cosmos se “oncifica”, quem terá razão e língua para descrever o reino do além?

Sei só o que onça sabe. Mas isso, eu sei, tudo. Aprendi. Quando eu vim pra aqui, vim ficar sozinho. Sozinho é ruim, a gente fica muito judiado. Nhô Nhuão Guede homem tão ruim, trouxe a gente pra ficar sozinho. Atié! Saudade de minha mãe, que morreu, çacyara. Araã... Eu nhum - sozinho... Não tinha emparamento nenhum... Aí, eu aprendi. A fazer igual onça. (Rosa, 2001, p. 201)

Então, o homem se metamorfoseia, por necessidade, em onça. A onça é seu parente. Ele é onça. E essa metamorfose é também “texto”, fábula em que a linguagem é manuseada até sua decomposição, até - poderíamos dizer - sua “descalcificação”.

Um procedimento prevalece, com função não apenas estilística mas *fabulativa*: a tupinização, a intervalos, da linguagem. O texto fica, por assim dizer, mosqueado de “nheengatu”, e esses rastros que nele aparecem preparam e anunciam o momento da metamorfose. (Campos, 1992, p. 60)

Ao tupi acrescenta-se a linguagem da ebriedade. Também a cachaça torna-se um dispositivo que acelera a metamorfose do onheiro. A linguagem começa a se deturpar, a se familiarizar, falsamente, e a se alterar em um discurso flutuante, em mutação, sem repetição. Haroldo de Campos, relacionando a força da atualidade do relato rosiano mais com o romance balzaquiano do que com os experimentalismos de Robbe-Grillet, é consciente da “manipulação” sobre a linguagem que Rosa opera. Talvez Rosa não fosse consciente, entretanto, do destino dessa “manipulação” textual e lingüística. Se Ovídio exalta a estória e o mito como produtor de estórias, finalizadas não tanto a uma justificação pedagógica, quanto à capacidade reprodutiva e infinita da literatura como reservatório de mitos e arquivos, para Guimarães Rosa, a manifestação ficcional da metamorfose (do onheiro, que passa pela linguagem) é a declaração de uma tragédia. Trata-se da tragédia do “limite”, no sentido de narração do limite. Como superar esse limite humano senão por meio de um ser-onça, um ser-diferente, e narrá-lo?

Ô homem doido... Ô homem doido... Eu - onça! Nhuh? Sou o diabo não. Mecê é que é diabo, o boca-torta. Mecê é ruim, ruim, feio. Diabo? Capaz que eu seja... Eu moro em rancho sem paredes... (...) Mas eu sou onça. Jaguarê tio meu, irmão de minha mãe, tutira... Meus parentes! Meus parentes! ... Oi, me dá sua mão aqui... Dá sua mão, deixa eu pegar... Só um

tiquinho...Eh, cê tá segurando revólver? Hum-hum. Carece de ficar pegando no revólver não... Mecê tá com medo de onça chegar aqui no rancho? (Rosa, 2001, p. 217).

Porém, esse limite chega, por sua vez, a outro impasse: como é possível narrar a tragédia da transformação, isto é, como é possível narrar o lugar da Morte? A literatura pode recortar esse espaço misterioso e privilegiado? No fundo, pensar nessa Passagem extrema se “reduz”, na realidade, a um “não-pensar” - atendo-se aos trabalhos de Emmanuel Lévinas, citado por Finazzi-Agrò - pois “a Morte é aquilo de que, na verdade, não podemos ter ou fazer experiência, em sentido tradicional, visto que o Trânsito fica intransitável pela nossa lógica, e incompreensível à razão” (Finazzi-Agrò, 2006, p. 26). Contudo, a literatura continua gerando fábulas, metamorfoseando-se na comunicação da inquietude do viver e do morrer, no desejo de compreensão “para essa obrigação, para essa possibilidade certa, para essa eventualidade inelutável que consome, na espera e no desespero, os nossos dias” (Finazzi-Agrò, 2006, p. 26).

Uma vez aceite o nexo entre Morte e Linguagem, uma vez marcada a distância entre o homem e o animal, devemos então nos interrogar sobre como é possível testemunhar, como podemos, afinal, representar, na língua que é própria do homem, esse Fim, essa experiência extrema que nos aguarda, mas que não podemos guardar e, sobretudo, transmitir aos outros? Com efeito, nós podemos fazer, sim, experiência da morte, mas apenas como morte do(s) outro(s), sem conseguir todavia pensar, pensar realmente o que é esse nada, esse abismo engolindo a nossa existência. (Finazzi-Agrò, 2006, p. 26).

Somente num caso, a experiência da morte do(s) outro(s) pode apropriar-se do espaço discursivo para a experiência da *própria* morte: na ficção. É no lugar da ficção que se pode oferecer uma voz fictícia, enigmática, equívoca (mas que não

parece impossível). Nessa voz, agora “impura”, coexistem a identidade corrompida e desagregada, e a fala híbrida que pretende explicar a Morte, por meio de uma linguagem ontologicamente fronteira que, necessariamente, tem que ser uma “metamorfose”, isto é, uma morfologia que visita o além. Com razão, Clara Rowland, sublinhando a força figurativa da metamorfose em “Meu tio o Iauaretê”, retoma a imagem do Minotauro como o monstro misterioso ao centro do Labirinto. Em um caleidoscópio de mitos e imagens que passam de Ovídio a Borges, o oniceiro, como a personagem borgeana de Asterión, torna-se, assim, o centro do Labirinto do sertão, e o seu deslocamento de um lugar a outro do sertão, é um “intercâmbio entre palavra e morte”, um jogo perigoso que acaba no silêncio do pós-metamorfose.

Aniquilar o narrador é aniquilar a narração, o espaço sobre o qual agiria. (...) A destruição do narrador, a morte da palavra, por essa claustrofóbica coincidência entre sujeito, espaço, voz e texto, é também a destruição da situação narrativa que era condição de existência para os dois interlocutores (Rowland, 2006, p. 80).

Ao afinal a narração se destrói - numa interrupção da fala que é uma entrada a um mundo de vozes onomatopéicas, significativas de seu valor ancestral, profundamente mítico - fica o Texto, um Texto que não aceita a não-narrabilidade. O Texto aceita, sim, as diluições, as suspensões, as indefinições, mas não pode admitir o próprio suicídio. Por isso, concluímos com as palavras emblemáticas de Haroldo de Campos:

O oniceiro, meio bugre, desfia sem parar a sua fala, contando casos de onças e de zagaieiros, bebendo cachaça, tentando entreter o hóspede e fazê-lo dormir, com algum propósito maligno que sua conversa ora vela, ora desvela” (Campos, 1992, p. 59).

Sherazade do sertão, o sobrinho do Iauaretê, declara a força da narrativa e da linguagem: metamorfoseando a fala e a personagem, confirma o caos e a morte, mas afirma, contemporaneamente, o poder do Texto e a vida na catástrofe e no silêncio.

BIBLIOGRAFIA

- Campos, Haroldo de. A linguagem do Iauaretê. In: **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 57-63.
- Finazzi-Agrò, Ettore. **Um lugar do tamanho do mundo**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- Finazzi-Agrò, Ettore. A voz de quem morre. O indício e a testemunha em “Meu tio Iauaretê”. In: **O eixo e a roda**. Belo Horizonte: Editora UFMG, Vol. 12, 2006, p. 25-32.
- Guimarães Rosa, João. Meu tio o Iauaretê. In: **Estas Estórias**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 191-235.
- Leminski, Paulo. **Metaformose. Uma viagem pelo imaginário grego**. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- Ovídio, Publio Nasone. **Le Metamorfosi**. Com texto em latim e um ensaio de Ítalo Calvino. Torino: Einaudi, 1994.
- Rowland, Clara. ‘Loup, si on jouait au loup?’ – Diálogo, palavra e morte em ‘Meu Tio o Iauaretê’ de João Guimarães Rosa. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.) **As Máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas de língua portuguesa**. Belo Horizonte: PucMinas; Rio de Janeiro: Bruxedo, 2006, p. 41-83.
- Zumthor, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

Notas:

- ¹ Todas as citações serão dessa edição, indicadas apenas pelos números das páginas.

HAROLDO DE CAMPOS: UNA CRÍTICA TRANSCULTURAL. HISTORICIDAD Y LITERATURA

Sonia Brayner
Universidade Federal de Rio de Janeiro

No se alcanza ninguna valoración significativa sin hacer
de la teoría una pragmática del elegir.
Haroldo de Campos,
A arte no horizonte do provável.

Estos no son más que algunos momentos de una reflexión más amplia sobre el estatuto de la crítica literaria ante la historiografía y el movimiento de la cultura. Teniendo en cuenta la extensión del tema, hemos preferido atenernos a recortes del problema para que nuestra estrategia al abordarlo pueda resultar algo más que un esbozo poco consistente. Son, pues, como lances de un largo juego de ajedrez en el cual los jugadores siguen disputándolo por bazas y lo harán por muchísimo tiempo. De este modo, partiremos de un tópico específico hacia el enlace de consideraciones concernientes al campo mismo de la interpretación y comprensión del cuadro de la historiografía.

El meollo de esa reflexión es la crítica de Haroldo de Campos adoptada como eje de discusiones fundamentales en los años 60/70 en el ámbito literario, y componente básico en cuanto a la revaluación de la obra de Oswald de Andrade.

El rescate editorial de O. de Andrade - cuyo centenario de nacimiento se ha conmemorado ya - se debió a los contactos entre Antônio Cândido y la familia que lo nombró "curador" del

acervo medio echado en el olvido. Tras su muerte, en 1954, algunos libros suyos, sobre todo los primeros y más radicales, sólo tuvieron la edición de aquel entonces.

En la organización del plan de ese rescate han colaborado, además de Antônio Cândido, Jacó Guinsburg y Braúlio Pedroso, aun en el sector editorial de la Difusão Européia do Livro, y es cuando surge estampado por primera vez, en 1964, en la publicación de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, estando prevista incluso una colección de once tomos. La editorial DIFEL lanzó, en los años sesenta, no sólo la sobredicha novela en su segunda edición, sino también *Poesias Reunidas de O. de Andrade* (1966) y la pieza de teatro *O Rei da Vela* (1967), coincidentemente con su primer montaje hecho por el "Grupo Oficina", de São Paulo.

Tras la muerte de Paul-Jean Monteil, la DIFEL ha sido comprada por la Ed. Bertrand, de Portugal (hoy de Brasil), la cual, a principios de los años setenta abarcó la Ed. Civilização Brasileira. Ésta, después del desplazamiento editorial, pasó a publicar con su sello la *Obra Completa* en su totalidad. De este modo y gracias a la intervención, junto a la nueva editorial, de un viejo amigo de Oswald, Mário da Silva Brito, el plan inicial pudo seguir su camino. Desde los comienzos se ha invitado al crítico y poeta Haroldo de Campos para hacerle algunos estudios introductorios. Escribiría los ensayos fundamentales para el análisis de esa radical obra oswaldiana, los cuales resultarían piezas indispensables para quienes quisieran conocer el autor y discutir sobre la trayectoria de las formas literarias en el Brasil del siglo XX. Son ellos, según la fecha de producción: "Miramar na mira" (1964), en *Memórias Sentimentais de João Miramar*; "Uma poética da radicalidade" (1965), en *Poesias Reunidas* y "Serafim - um grande não livro" (1968, primero en el diario "O Estado de São Paulo"), en *Serafim Ponte-Grande* (1971).

A esos grandes ensayos podemos añadir "Estilística miramarina" (1964), ya que pertenece a la misma época, publicado en el "O Estado de São Paulo", pero hoy formando parte del tomo titulado *Metalinguagem*.¹

Para que podamos acompañar el recorrido textual y el desarrollo teórico de esa "operación crítica", debemos confrontarlos y complementarlos con los ensayos recogidos en *A Arte no Horizonte do Provável*, de 1969, en la misma datación del ciclo oswaldiano. Se halla, finalmente, en un texto de 1981 - "Da razão antropofágica" - publicado en la revista "Colóquio/Letras", de la Fundação Calouste Gulbenkian, de Portugal, una síntesis del movimiento historiográfico y crítico de ese problema cultural que nace con la Antropofagia y abarca la investigación seminal, en progreso, sobre la renovación de las formas en países ex-céntricos, periféricos, lejos del campo de germinación de los centros productores y exportadores de cultura de Europa y los Estados Unidos.

Ha sido necesario hacer esa rápida digresión histórica sobre los textos que servirán para nuestro análisis, porque dentro del proyecto literario de Haroldo de Campos ellos son la clave para la comprensión de sus actitudes teóricas y pragmáticas.

Por su pavor a la paráfrasis, propia de una actitud apaciguadora y cosmética, la "pasión analítica" predominante en esa crítica va a buscar la profanación de lo sacralizado a través de la división, manipulación del material lingüístico y poético jugando con las formas, en medio de estrategias de rigor adoptadas para hacer brotar la "medida" de la organización estructural. Escrutar la dialéctica "destrucción/construcción" en la obra oswaldiana corresponde a una reorganización del cuadro de relaciones del comportamiento literario contemporáneo, ahora estimuladas de manera constelada, analógica, distendidas en el continuum histórico y asumiendo el desafío de elegir la *elipsis* - "esa

perturbadora libertad del lenguaje”, según R. Barthes - pero no la conexión como el puesto de observación privilegiado. Al enlazar el metalenguaje con la intertextualidad pone la mira en la percepción de esa inserción de la historicidad del lenguaje, del recorrido sincrónico de las formas.

Al terminar el ensayo sobre la poesía oswaldiana (“Uma poética da radicalidade”), Haroldo de Campos explicita la función de la crítica, lo que es también una actitud ante la historicidad:

reconstituir (o constituir), y con los instrumentos de nuestro tiempo, pone de manifiesto esa *inteligibilidad* [a que se refería R. Barthes, en *Ensayos críticos*], incorporando al cariz visible el no visible del sistema, el cual, por no entregarse a la primera aportación, ni aun por ello es menos real, menos tangible, ni menos poseedor de existencia. (p. 54)

Esta búsqueda hacia lo inteligible de su tiempo hizo que un concepto como el de “obra abierta” - esa porosidad de la obra de arte - sea percibido con ingeniosa rapidez, en el centro de las discusiones internacionales, antes incluso de su mayor divulgador, Umberto Eco.² Son investigaciones que convergen y trabajan en la cultura y el lenguaje como sistemas no monolíticos, cuyo código lingüístico transformacional es capaz de hacer que un mensaje se traduzca de un sistema a otro.

Véase cómo R. Jakobson, la mayor fuente de producción intelectual en el campo del lenguaje de nuestro siglo, elucida esa vertiente metodológica de alcance amplio y fecundo:

Toda la colectividad lingüística dispone de: (1) estructuras las unas más explícitas y las otras más elípticas, con una serie de grados que aseguran la transición entre los puntos extremos de lo explícito y de lo elíptico; (2) una alternativa intencional de estilos más arcaicos y más modernos; (3) una diferencia manifiesta entre las reglas del discurso ceremonial, tenso, relajado y totalmente distendido.³ Y aquí tropezamos con uno de los tópicos más actuales y complejos del ámbito histórico-literario: el del texto como

una gran partición entre muertos y vivos, como una disposición dialógica, o una mezcla estilística, o aún, siguiendo las huellas de Haroldo de Campos, como una “transculturación”, donde, en la cultura brasileña, los “intersticios” afirman potencialmente la diferencia de un código universal, operación efectuada por la razón antropofágica.⁴

La noción de continuidad es depositaria de una visión sacralizada del objeto Libro que, desde esa perspectiva, se presenta como único, intocable en su propia estructura física. Como ha bien sintetizado el historiador Hayden White,

el historiador no ayuda a nadie construyendo una refinada continuidad entre el mundo presente y el que lo precedió. Al contrario, necesitamos de una historia que nos enseñe a enfrentar discontinuidades más que antes, pues la discontinuidad, la dilaceración y el caos son nuestra dote.⁵

El conjunto de ensayos respecto a Oswald de Andrade sobresale por su carácter dinámico y excitante intelectualmente en cuanto a cualquier pensamiento sobre la cultura y la literatura. Se trata de una crítica estética de *translación* (Barthes) y no de variación continua: su tiempo y su ritmo, su singularidad y su sistema de sentido, están fuera de los dogmatismos vectoriales. “Dime cómo clasificas, te diré qué eres”, ya afirmaba el antinormativo Roland Barthes,⁶ refiriéndose al desafío extremo que encierra toda la construcción de una taxonomía.

El análisis de la estilística miramarina hecha por Haroldo de Campos capta el “devorar” paródico en el momento vivo de su performance lingüística y es, isomórficamente, una operación metacrítica: el corte metonímico cubo-futurista asegura de nuevo al crítico posibilidades de un vislumbre de la historiografía literaria capaz de rever sus relaciones de contigüidad para religar vínculos con tiempos afines, elevando a sus mayores no por inexorable sucesión temporal, sino por elección. T.S. Eliot se ha expresado con justeza sobre el tema: “Necesitamos de un ojo capaz de ver el pasado en su sitio

con sus nítidas diferencias respecto al presente, pero tan lleno de vida, que deberá parecer tan presente hacia nosotros como el presente mismo. He aquí el ojo crítico". Y Borges no ha sido mucho menos agudo y hechicero en "Kafka y sus precursores". El planteamiento y la realización de una "poética sincrónica" - véase *A Arte no Horizonte do Provável* - es el reflejo de ese linaje de invención que hace temblar el paradigma de la consagración historicista e inaugura "un tiempo real que independe de lo aparente" (Pound).

El instrumental teórico escogido por el crítico para realizar esa delicada operación analítica será capaz de dialogar con la actualidad de su vislumbre. Se trata de la discursión poética planteada por R. Jakobson respecto al eje metafórico-metonímico de la literatura, un largo recorrido de ese pensamiento preocupado de discernir los meandros de la construcción en el suelo del lenguaje. La radicalización cubo-futurista de Oswald se capta en su ritmo de carácter elíptico, alusivo. Dicha ruptura en el sistema de los signos - un "arte en el horizonte de lo probable" - es ahora absorbida como el devorar antropofágico practicado por la cultura brasileña, no "normalizada", sobre el arte internacional, poseedora de luces creadoras y soportando, necesariamente, revisiones en su sistema axiológico.

La teoría de los géneros es ampliamente enfocada en la "novela-inventión" *Serafim Ponte-Grande*, donde el reconocimiento de la gran narrativa sintagmática se hace sobre aquella "desarticulación" de la forma novelesca tradicional. La novela oswaldiana va a soportar una confrontación metodológica actualísima con el concepto de alejamiento, de dialogismo, de parodia, provenientes de la crítica formalista rusa y, en especial, bajtiniana. En "Epos y novela", texto escrito por Bajtín sobre el asunto, en 1941, la cuestión de los géneros de que se trata revela la contemporaneidad de los análisis:

La novela es el único género literario en transformación y por ello refleja la mutación de la realidad misma de modo más profundo, esencial, sensible y rápido; (...) es, en efecto, el único generado por el mundo moderno y le es, en todo y por todo, consubstancial.⁷

Pensar históricamente es realizar una tarea política. Todo el elegir traduce un acto de decisión que debe ser tomado mediante elección metodológica, rigor de análisis, valoraciones consistentes, perspectiva desde el campo intelectual. La relación dialéctica regional/universal es, para nosotros, brasileños y latinoamericanos, una ecuación delicada, para no decir peligrosa. Al apuntar hacia la Antropofagia como una apropiación transcultural de la historia, una "transvaloración", Haroldo de Campos se pone en el eje intersemiótico de la comunicación expresando su deseo dialógico de alteridad: no conquistaremos jamás un lugar en la historia si él no es logrado a través de los caminos de la diferencia, hecho de desarreglos, rehaciendo un recorrido que va por atajos pisados por nuestros propios pies. De ahí que algunos "puntos-eventos" pasan a ser apropiaciones personalísimas del universo cultural. Las discrepancias del intertexto hacen aflorar sublimaciones castradoras, organizan y desorganizan cualquier veleidad definitiva, llámense Oswald de Andrade, Sousândrade o Gregório de Mattos.

La osadía de la praxis cultural de Haroldo de Campos inyectaba contradicciones en el pensamiento en ebullición, divulgando textos de tenor revolucionario, ideológico y estético en un momento de crisis de la libertad y de la acción. Editar Oswald de Andrade, discutirlo, representarlo en aquel entonces no tenía el mismo sentido y riesgo: significaba tomar partido, asumir posiciones, atreverse a realizar la difícil tarea de decir *no*.

Para terminar, señalaría, ya que transitamos por las formas simbólicas de nuestra cultura en construcción, los primeros recuerdos de infancia, pasada en Berlín, que nos relata Walter Benjamin. Dice: "No ubicarse en una ciudad no significa gran cosa. Pero para perderse en una ciudad como si fuera en una floresta uno necesita toda una educación".⁸

He aquí la historia de un analista de nuestra cultura: un aprendizaje simbólico a través de los caminos de la inteligibilidad posible.

Notas:

¹ Haroldo de Campos, *Metalinguagem*. 2ª ed., Petrópolis, Vozes, 1970.

² Haroldo de Campos, *Teoria da poesia concreta*. 2ª ed., São Paulo, Duas Cidades, 1975, p. 30. El ensayo específico es "A obra de arte aberta".

³ Holenstein, Elmar. *Jakobson*. Paris, Seghers, 1974.

⁴ Haroldo de Campos, "Da razão antropofágica". *Colóquio/Letras*. Lisboa, Nº 62, pp. 10-25, julio 1981.

⁵ Hayden White, "The Burden of History". En *Tropics of Discourse*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1978.

⁶ Roland Barthes, *Essais critiques*. Paris, Seuil, 1964, p. 179.

⁷ Mijail Bajtín, *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978.

⁸ Walter Benjamin, *Sens unique; précédé de Enfance berlinoise*. Paris, Les Lettres Nouvelles, Maurice Nadeau, 1972.

HAROLDO DE CAMPOS Y EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL: AMISTAD Y LITERATURA

Selma Calasans Rodríguez
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Palabras. ¿Qué hacer con las palabras?

¿Cómo llenar con ellas una ausencia

que nos deja privados justamente de un habla,
de un discurso, de una irremplazable palabra?

Havel havalía - Nieblas de nada - oigo decir al Qohélet
en el versículo hebraico del Eclesiastés (1, 2).

Haroldo de Campos, *Palabras para una ausencia de palabra*.

Nuestro tema es la amistad. Pero no una amistad común, sino la amistad privilegiada, hecha de afinidades electivas, hecha de muchos hilos que, al urdir la tela, se confunden y nos recuerdan el trabajo mismo del texto literario. Amistad tejida, tienda, almacén: tejida como la mañana del poema de João Cabral de Melo Neto.¹

En la *Ética a Nicómaco* (VIII, 1, 1155 a, 4), dice Aristóteles que la amistad es lo que hay de más necesario para el acto de vivir. Una larga tradición de amistades ejemplares nos lleva a Sócrates y Platón, a Cicerón y Cipión, a Horacio y Mecenas, Montaigne y La Boétie, por ejemplo. Estas amistades son especiales porque transformaron sentimientos vitales en reflexión, la reflexión en habla, y en discurso literario.

En el homenaje hecho a Emir Rodríguez Monegal en ocasión de su memorable vuelta al Uruguay, dice Jorge Luis Borges que "la amistad es realmente una de las pasiones de nuestros países. Quizás la mejor"; enseguida empieza a citar algunas ocurrencias de la amistad en la literatura. Así

... cuando Eduardo Mallea publicó un libro titulado *Historia de una pasión argentina*, yo decía, pero qué puede ser esa pasión, tiene que ser la amistad, ya que la amistad es lo que se siente a lo largo de nuestra literatura. Por ejemplo, en el *Fausto* de Estando del Campo, ¿qué importa la parodia de la ópera? absolutamente nada, lo que importa es la amistad de los aparceros. Y en el *Martín Fierro*, qué puede interesar la vida de un desertor y de otro, un desertor del ejército y el otro de la policía, que misteriosamente se pone de parte del reo que viene a arrestar. Pero, sin embargo, se siente entre esos dos criminales que existe una amistad.²

Borges, para hablar de su amistad con Emir, pasa por amistades ejemplares pero de papel y tinta, como diría Emir, o sea, amistades forjadas ficcionalmente. Yo vengo a recordarles hoy una brillante amistad, de carne, hueso, cabeza, pero que pasa también por papel y tinta y muchas afinidades electivas. Los dos protagonistas son Emir Rodríguez Monegal y Haroldo de Campos, que es motivo de este encuentro literario.

Armar la carpa

Se conocieron en Nueva York, en el mes de julio del año de 1966, cuando se realizó el XXXIV Congreso del P.E.N. Club, bajo el tema general "El escritor como espíritu independiente". Era entonces su presidente el famoso dramaturgo norteamericano Arthur Miller, y la vice (nadie menos) Victoria Ocampo. Haroldo de Campos representó al Brasil en una mesa redonda, en que actuaron la señora Ocampo de la Argentina, los escritores chilenos Pablo Neruda, Nicanor Parra y Manuel Balbontin; los mexicanos Carlos Fuentes, Montes de Oca y Homero Aridjis; el peruano

Mario Vargas Llosa; el venezolano Juan Liscano y los uruguayos Carlos Martínez Moreno y Emir Rodríguez Monegal, que actuó como moderador y coordinador. El tema de la mesa (naturalmente) *La situación del escritor en América Latina*. Miller cerró el congreso con un discurso en que subrayó la importancia de la brillante participación de los latinoamericanos: lo que además significó, para él, el descubrimiento de la literatura del continente hermano. Para Haroldo y Emir una semilla estaba lanzada, un hilo del tejido de la amistad.³

Un paso adelante representó la visita de Haroldo a Yale en 1972, al tiempo en que estaba allá João Alexandre Barbosa. Haroldo fue recibido en la casa Rodríguez Monegal. Allí empezaron los proyectos comunes. Pero fue en el 78 que los Campos (Haroldo, Carmen e Iván) se trasladaron para New Haven a causa de una invitación de Emir y una beca Fulbright, para un año de muchas adquisiciones para ambas partes. Haroldo dictó un curso con Emir sobre problemas de la traducción poética, además de hablar sobre el poeta brasileño Sousândrade y sobre el barroco en el Brasil. Ya entonces yo misma y Emir hablábamos por teléfono internacional todos los domingos a las nueve en punto de la mañana (hora del Brasil). Así supe, por ejemplo, de primera mano, del suceso de las clases de Haroldo; pero supe también de su no menos importante caída en la nieve, "se cayó como un oso", me dijo Emir; y fue necesario el concurso de algunas personas para ponerlo en posición vertical otra vez. De entonces en adelante los encuentros se tornaron frecuentes y cada vez más hondos en cuestión de amistad.

"Ya armamos la carpa". Como si fueran ellos artistas de circo, era siempre así que Emir me daba cuenta de la llegada de Haroldo a New Haven, para algún ciclo de conferencias, o de clases, o bien para lecturas poéticas sea en la famosa Yale University, o viceversa cuando venía Emir a São Paulo. No faltaban también las noticias de las opíparas degustaciones de comida china en el

incomparable "chinito", como lo llamaba Emir, al restaurante Changay Village, cerca de su casa.

Un ejemplo extraordinario de complementaridad entre los dos intelectuales se encuentra plasmado en la entrevista, publicada en 1981, sobre el tema "Borges/Dante: tradición, traducción, parodia", en que además participaron las profesoras Irlemar Chiampi y Leyla Perrone-Moisés. Discutieron algunas interpretaciones contenidas en la biografía literaria de Rodríguez Monegal. Haroldo subraya que Emir teje una red de ligaciones sutiles en que se preserva la función textual de la biografía - que se propone como biografía literaria - (lo que algunos críticos no comprendieron). Emir demuestra que no pretende resolver las ambigüedades al nivel del bio - la vida, sino al nivel de la grafía: "lo que yo estudio es lo que el texto dice con relación a los otros textos; sin entrar en la discusión del aspecto puramente biográfico". (Traducción & Comunicación. São Paulo 1 (1): 129-149, 1981).

Parodia y carnaval

Habría sido Emir probablemente quien reveló el barroco además del tono paródico y carnavalizado de la obra de Haroldo de Campos. Hasta entonces en Brasil no se hablaba sino de un poeta apolíneo, abstracto en su concretud, casi desangrado en sus relaciones con la realidad. Las llamadas "patrulhas ideológicas" no daban tregua a la poesía concreta desde los años cincuenta. El paródico poema "Oda (explícita) en defensa de la poesía en el día de San Lukács" de Haroldo de Campos representa la respuesta satírica a este momento de intolerancia política (de parte de los intelectuales) que se proyecta a toda la cultura. Rodríguez Monegal nos reveló un Haroldo dionisiaco, desbordante (lo que no excluye al apolíneo):

Las *Galaxias* llevan hasta límites sólo atravesados por James Joyce en inglés y Julián Ríos en español, una parodización del lenguaje mismo (en su semántica y su fonética) que convierte la polifonía de Bakhtin en un ejercicio no sólo inter-textual, pero también intra-textual.

Muestra además, la importancia para los estudios críticos en el Brasil de la aplicación del concepto de parodia, que, en los años cincuenta y en los primordios de los sesenta había hecho Haroldo en dos prefacios y en un trabajo mayor sobre los dos grandes autores del Modernismo brasileño (lo que corresponde a nuestra Vanguardia) a saber: Oswald de Andrade y Mário de Andrade. Lo que destaca Emir es que el crítico Haroldo de Campos iluminó, con su lectura, a estos dos autores brasileños, al enseñarnos tanto las raíces europeas en la Vanguardia del comienzo del siglo, cuanto la asimilación cultural de los principios, desde la llegada de los primeros portugueses a la costa del Brasil, al Nuevo Mundo. La antropofagia - dicen en unísono Emir/Haroldo, a partir de los trabajos de Mijaíl Bajtín -:

fue la respuesta carnavalizada a esa conciencia poética que los modernistas brasileños dieron al falso problema del colonialismo cultural. Al subrayar, desfachadamente, que todo proceso de asimilación es canibalístico, los antropófagos no sólo desacralizaron los modelos, sino que también desacralizaron la actividad poética misma.

Entendemos fácilmente que tanto la actividad poética, cuanto la actividad crítica de Haroldo (ambas incluyen la del traductor) son herederas de esta actitud crítica de la vanguardia brasileña de los años veinte, treinta. No es difícil reconocer el parentesco de este hilo con las concepciones del neobarroco de Severo Sarduy, y más: con la práctica y la teoría de una poética barroca de Lezama Lima.

Si hay una constante formal que puede caracterizar la producción simbólica en nuestra América, esta se encontrará en el fondo cultista-conceptista del Barroco gongorin o (y también quevediano) "transculturado" en nuestras literaturas excéntricas por figuras marcantes de poetas como la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, el brasileño Gregório de Mattos, el peruano Caviedes, el colombiano Hernando Domínguez Camargo, para sólo citar esos nombres que remontan al acervo mnemónico del pasado colonial (la exasperación del Barroco, el hibridismo erotofágico y omnidevorante, en nuestras latitudes, ha hecho hablar a Lezama Lima de un "arte de la contraconquista").⁴

Entre Emir y Haroldo existió un *paideuma* común: Dante, Goethe, Vieira, Sor Juana, Mallarmé, Valéry, Joyce, Cummings, João Cabral de Melo Neto, Caetano Veloso, Pessoa, Borges y más Borges, Paz, la Biblia... son algunas de las estrellas de este cielo. Hasta osaría decir que las *Galaxias* son una radicalización de la ficción poético-ensayística, de lo que Borges hace a su manera. En un artículo de 1967, habla Haroldo de su Libro de Ensayos - *Galaxias* - lo que es sintomático. Así describe el Libro:

Trata-se de un texto em mosaico ou constelar, previsto para cerca de cem páginas móveis, intercambiáveis à leitura (destas apenas a primeira e a última seriam fixas, formantes). Uma vértebra semântica liga essas páginas soltas: a idéia do livro como viagem e da viagem como livro. Périplo e palimpsesto. Em torno dela, como limalha, temática em redor de uma haste imantada, os materiais: o visto, o ouvido, o vivido, o lido. Uma fabulação sem fábula. Um presente de presenças co-presentes.⁵

Traducción / tradición

La conciencia del texto que contiene otros textos, además de la noción de la concretud, de la materialidad del lenguaje, engendraron probablemente la teoría de la traducción de textos poéticos como transcreación. Otra vez tenemos "armada la carpa" y los encontramos juntos, a los amigos, hablando sobre la poética de la traducción, en Yale, como en São Paulo, o en otro sitio cualquiera

de nuestra galaxia. El punto culminante del tema traducción (todavía en vida de Emir) fue la edición de la obra *Transblanco*, entusiastamente acompañada por él. El libro reúne en intenso diálogo a Haroldo de Campos, Octavio Paz y Emir Rodríguez Monegal, principalmente. En el estudio introductorio "Blanco/Branco: Transblanco" (que habrá sido uno de sus últimos trabajos) ve Emir en parte realizada su más grande utopía: el diálogo entre las dos Américas (la de lengua portuguesa y la española). Todos saben cuánto luchó por tornar posible un diálogo casi inexistente. Por eso *Transblanco* es al fin y al cabo un blanco en parte alcanzado. Subraya allí que las dos áreas del mundo americano suelen desconocerse con "olímpica desatención", lo que refuerza en contra la actitud de admiración y de hechizo por las matrices coloniales. Hace un elenco de los pocos momentos en que el diálogo se estableció en los cinco siglos de América: cita a Sor Juana Inés de la Cruz contestando al Padre Vieira, en su "Carta Atenagórica"; muestra a Gregório de Mattos, brasileño, y al poeta peruano Juan del Valle Caviedes sirviéndose de las mismas fuentes retóricas del barroco español; o José de Alencar, con su *O gaúcho*, incorporándose al vasto *corpus* literario rioplatense; el utopismo literario de Rodó encontrando eco en *Canaã* del brasileño Graça Aranha; Jorge Amado de la primera fase, siendo leído en Buenos Aires; pero sobre todo destaca un Mário de Andrade lector de Borges y un Oswald de Andrade que reconoce afinidades con Oliverio Girondo. En el presente subraya el esfuerzo de Antonio Cândido; y, más que todo, el diálogo establecido entre Haroldo de Campos y Octavio Paz, esa conjunción galáctica que permite la metamorfosis de "Blanco en Branco".⁶ Lamentablemente el librito *Transblanco* sale publicado en el 86 con un conmovido homenaje de Haroldo a Emir. La muerte física de Emir interrumpió, en parte, un proyecto tan intenso de intervivencialidad. Digo en parte porque, si se trata de una amistad hecha de presencia y palabras, al faltar la presencia física queda, por supuesto, la palabra escrita. Cabe a nosotros mantenerla viva,

seguir tornando posible su utopía, lo que Haroldo, estoy segura, sigue brillantemente realizando.

Notas:

¹ El poema de João Cabral de Melo Neto "Tecendo a manhã" pertenece al libro *A educação pela pedra*. En *Poesias completas*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1975, p. 19. Parte de la bellissima imagen del amanecer para hablar de su hacer poético y hacer sugerencias de la solidaridad: "Um galo sozinho não tece uma manhã: /ele precisará sempre de outros galos. /de um que apanhe esse grito que ele/e o lance a outro; de um outro galo/que apanhe o grito que um galo antes/e o lance a outro; e de outros galos/que com muitos outros galos se cruzem/os fios de sol de seus gritos de galo,/para que a manhã, desde uma teia tênue,/se vá tecendo, entre todos os galos. 2ª estr: E se encorpando em tela, entre todos,/se erguendo tenda, onde entrem todos,/se entretendendo para todos, no toldo/(a manhã) que plana livre de armação./A manhã, toldo de um tecido tão aéreo/que, tecido, se eleva por si: luz balão".

² Jorge Luis Borges, "Borges y Emir", En *Diseminario. La Desconstrucción, otro descubrimiento de América*. Coord. Lisa Block de Behar. Montevideo, XYZ, 1987, p. 118.

³ Emir Rodríguez Monegal, "Diario del P.E.N. Club". *Mundo Nuevo*, París, 4 de Octubre 1966, pp. 41-57.

⁴ Emir Rodríguez Monegal, "Carnaval/Antropofagia/Parodia". *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, 62, 1980. Número monográfico: "Sobre a paródia".

⁵ Haroldo de Campos, "Livro de ensaios". *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 98-99, Enero-Junio, 1977, p. 41.

⁶ Emir Rodríguez Monegal, "Blanco/Branco: Transblanco". En Octavio Paz y , Haroldo de Campos, *Transblanco (em torno a Octavio Paz)*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986, pp. 11-17.

HAROLDO DE CAMPOS E O TEATRO

Jacó Guinsburg

A relação de Haroldo de Campos com o teatro tem sido vista como um fato recente e menos relevante no âmbito de sua atividade criadora. Com efeito, o itinerário do poeta não assinala aparentemente encontros marcantes com a arte do palco. Poder-se-ia invocar como contra-exemplo os vários eventos - e a bem dizer eles não foram raros - em que Haroldo de Campos em público apresentou a sua produção e as suas concepções. Mas tais aparições, com maior ou menor aproximação aos espetáculos que buscam um contato comunicativo e participativo sob a forma de happening, performance, exposições, récitas e conferências, são comuns às manifestações das vanguardas, desde o futurismo, tanto na poesia quanto na pintura e na música. E, ainda que contenham um forte componente teatral, nem sempre indicam uma incursão mais estrita nas realizações do palco. Na verdade, se não houver engano, no que tange particularmente ao criador das *Galáxias*, o primeiro cruzamento que poderia sinalizar um vínculo mais íntimo com o universo da representação dramática e sobretudo o da teatralidade é o que se deu com a encenação, por José Celso Martinez, de *O Rei da Vela*. Já àquela altura promotor conhecido e apaixonadamente discutido de uma nova linguagem poética no Brasil, o concretismo, Haroldo de Campos foi chamado a contribuir criticamente e a intervir nas discussões que acompanharam os ensaios e a exibição desta montagem cenicamente revolucionária, e hoje histórica, quer por trazer à evidência as potencialidades teatrais de uma dramaturgia relegada pela crítica à irrepresentabilidade no palco, quer por

instaurar o espaço cênico de uma ousada renovação do estilo de montagem no teatro brasileiro. Não obstante isso, o interesse de um dos principais paladinos da campanha de releitura e revalorização da obra oswaldiana seria explicável, julgou-se, tão-somente por sua preocupação com tudo o que dissesse respeito à personalidade e às criações do inventor de *Serafim*, tratando-se, pois, de um envolvimento antes literário e crítico ou, quando muito, de uma afinidade estética.

Novo contato de Haroldo de Campos com o teatro deu-se muitos anos depois, a propósito de um texto bíblico, os versículos do *Gênese*, transcritos pelo poeta brasileiro. Bia Lessa sentiu-se tentada a encenar o texto e pôs-se a trabalhar com o poeta-tradutor no projeto, que veio a constituir-se em *A Cena da Origem*. Desta vez, tampouco, a focalização fundamental, pelo menos de início, não havia sido o palco. Mas, ainda assim, cabe assinalar uma mudança no caráter da relação. O engajamento do escritor com o trabalho de teatralização foi bastante estreito, não apenas do ponto de vista da adaptação teatral do poema, mas principalmente sob o ângulo da versão cênica.

Em que conte o esforço básico da encenadora para traduzir de uma linguagem para outra a composição bíblica, e o que isto lhe exigiu não foi pouco pela própria natureza do relato e pela rarefação religiosa e quase metafísica do discurso hebraico que lhe dá forma, tão expurgado de metáforas e dramaticidade míticas, tornou-se perceptível o aporte e a participação do poeta na transcrição teatral. Para os que puderam acompanhar de algum modo esta elaboração conjunta, ficou evidente o fascínio que o criador literário começava a sentir ante a metamorfose ensejada pelo palco, permitindo-lhe transmutar a palavra, de sua abstrata solidão sonora, em verbo/imagem/som corporificados ao vivo e capazes de uma comunicação por todos os sentidos do corpo no aqui-agora. Em suma, numa síntese de ação poética concreta para o que jazia, ainda que belamente, como potencialidade na

escritura. O resultado deste trabalho em colaboração foi uma encenação que fez da poética cênica, como já o incitava a literária, um efetivo trampolim para o mergulho no fundo escuro e primevo da linguagem, na tentativa de recaptura de uma língua dos começos. De fato, o propósito teatral não era, como tampouco fora o textual, o de reconstruir ou mimetizar a imagística, a narrativa, a sintaxe e as significações da criação bíblica, tão apenas na suas filiações religiosas, históricas e na vegetação interpretativa, anedótica e folclórica que envolveu o seu tronco poético em milênios de tradição, porém chegar, por meio de sua carnação e expressão linguística, a de um hebraico do poço dos tempos, a uma espécie de verbo-ação das origens. Bereshith. Gênese. Foi o que se viu a origem se tornou cena: *A Cena da Origem*. A invocação, no ritual cênico, das palavras do princípio pela *arqué* hebraica, remeteu o verso transcrito em cena a um teatro-mundo, na dinâmica dos sons, das vozes-sopro, num partejamento origâmico, lumen-luminescente, do ato inaugural do ser; não só em um corpo transterreno de Adam Kadmon, Hermes e Afrodite do ser humano, a fundir com a cabala dos significantes hebraicos a pureza primordial dos significados adâmicos, como do corpus entrópico do cosmos no lance de dados do começar. Ato primeiro do verbo, reverbo do ato um. Origem da cena no palco: Giulia Gam, Livio, Lucilla, o Hazan, na recriação drama-poesis da celebrante e do vate.

A subsequente ligação de Haroldo de Campos com Gerald Thomas e as manifestações de simpatia pelas realizações deste diretor foram tomadas principalmente sob a perspectiva da amizade e de uma sintonia de suas poéticas e audácia experimental na busca de inter-linguagens e re-leituras transcriativas. Mas esta empatia talvez exprima algo mais no que diz respeito a Haroldo de Campos e a seu processo de descoberta ou, quem sabe, de redescoberta da projeção e do discurso teatrais como formas expressivas que se relacionam ao seu próprio projeto poético. A troca intelectual e

artística com o diretor e o seu elenco talvez tenham estimulado o poeta a aproximar-se mais da caixinha mágica que o atraía com os seus prodígios desde longe. Nada como o teatro tem o poder de fundir em quanta de representações e significações, corpo do sujeito e do objeto, palavra da oralidade e da escritura, sonoridade do verbo, da música e do ruído. O preço deste poder, sem dúvida, é o sacrifício de sua corporificação na ara ritual da presentidade. Mas o apelo do teatro a uma poética e a um poeta do poder alquímico de uma poesia do espacial concretizada na linguagem do corpo e no corpo da linguagem do estar-aí, é uma tentativa fáustica.

E de fato, sob a magia simpática deste contato, Haroldo de Campos remontou por sua vasta produção de poeta, crítico e pensador, para recobrar um escritura eletiva que permanecera na sombra de seu percurso como um desencanto dramático.

Mais do que texto de uma tentativa, *Graal, Legenda de um Cálice*, composto em 1952, vai além do *Auto do Possesso* (1948-1950), exprimindo uma afinidade congenial do poeta com a teatralidade. O subtítulo da peça o evidencia: “Bufotragédia”. Aqui é significativa a contraposição entre um gênero tão marcado pela máscara e gestualidade do cômico que sua expressão só se completa no tablado e o outro, que é uma das formas maiores da poesia dramática. Em que pese a qualidade poético-literária da criação haroldiana, estes dois gêneros só podem ser fundidos no palco. Não que a escritura não o faça a seu modo, com os recursos de um teatro mental, mas se em geral ela é insuficiente para a plena explicitação do dramático, neste caso a sua economia está intrinsecamente voltada para a cena. E a questão aqui vai adiante do fato de se apontar, com a acoplagem realizada, para a tragicomédia, ou seja, para aquela unidade de composição que, independentemente de seu uso histórico ou estilístico, conjumina tudo quanto o teatro faz e sobre o que ele versa.

Na verdade, tudo em *Graal*, modos de estruturação e agenciamento das máscaras-símbolos-pois elas o são mais do que propriamente personagens, e de suas relações dialogizadas tem a vocação para a especificidade teatral. Seus actantes clamam pela materialização cênica, pois somente nela adquirem configuração e sentido completos. E de que este é o escopo do autor, não nos deixa dúvida, desde logo, a leitura da peça. Se, ao lê-la, o fizemos corretamente e não estamos sobre-interpretando, o próprio anúncio no frontispício de que o seu desenrolar se dará em “Dois Atos e Cenas”, associa uma referência à ordem tradicional das construções dramatúrgicas e uma alusão, no mínimo estranha, senão heterodoxa, quanto à arquitetura e temporalização do texto, na medida em que são nomeadas por um plural indefinido: Cenas. Quer nos parecer que já neste registro de intenções dramatúrgicas se coloca uma promessa de abertura estética em um projeto de teatralidade. A excepcional compacidade dos enunciados do poema não deve enganar. Trata-se de poesia, mas de poesia que pretende consubstanciar o seu poder de emissão e a sua forma final além da linha da escritura, no gesto da atuação e nas vozes encarnadas no palco.

Sim, porque o discurso se apresenta inteiramente assumido e distribuído pelos coros, comparsas e protagonistas, em um jogo de falas entre as *dramatis personae* que as entram, não pela intriga prosaica das situações, porémpelo embate poético das tensões. É isto, e não apenas a grossa materialidade das figurações grotescas, que lhe infunde peso dramático específico, fazendo *Graal* descer da aura lírica, com ela, *áureamusarondinaalúvia*, para os praticáveis da cena, deixando patente que só o teatro pode realizar o seu espaçointrínseco de representação. É claro que, mescla de destilações simbolistas e carnavalização oswaldiana, esta bufotragédia mefistofáustica não exhibe personagens civis com carteira de identidade psicológica e direito à autonomia de arbítrio, que aparecem de terno e gravata no tablado realista.

Fundamentalmente, o que se institui aqui, sob a figura actancial de *Graal*, é o poeta inventor e a poesia da invenção, no empenho do procurar-se e do fazer-se em confronto com as forças inerciais e/ou repressoras da memória, do comércio linguístico e social, do contragolpe dos interesses, do pragmatismo objetivista, das seduições dos lugares-comuns do repertório de Eros. Assaltado pelo mundo do cotidiano, ele só se entrega à fonte de sua inspiração, acima e além da fala desgastada dos valores de troca e de uso. É o drama do poeta no teatro da poesia.

Mas, quando o poeta se faz um com a áureamusa, “eume em ti”, taça e sangue de criação, a poesia volta a dizer “sim”. Assim, *Graal* só poderia terminar, como de fato termina, vencida a maior das tentações, a luciferiana *toda-luz* das razões, em um desenlace dramático que é, na verdade, um enlace: a palavra é rompida à margem do silêncio, para que nasça uma nova linguagem poética. Núpcias: áureamusarondianaalúvia/eu meemmimtimesmo.

A respeito das vicissitudes do artista à procura da livre expressão criativa no azul de Glaux, caberia referir o seu sentido textual às palavras de Stephan Dédalus em *Retrato do Artista Quando Jovem*:

Vou tentar exprimir-me por algum modo de vida ou de arte, tão livremente quanto possa e de modo tão completo quanto possa, empregando para a minha defesa apenas as armas que eu me permito usar: silêncio, exílio e sutileza.¹

Haroldo de Campos as invocou, ao comentar as raízes instigadoras de sua peça.

A teatralidade deste texto, cálice em vidro-pele de vibrações líricas, só transpareceu ao poeta agora, no reencontro do autor com a destinação de sua obra: a cena. E que isso se deu no âmbito não apenas das relações ocultas com a musa do teatro comprova-se nela reflexão que efetuou a propósito de

M.O.R.T.E., na encenação de Gerald Thomas. Como seria inevitável em se tratando de Haroldo de Campos, poeta maior cujo trabalho inventivo sempre caminha com botas de sete léguas teóricas, aflora aí, em termos de metalinguagem crítica, uma clara consciência de teatro, e como também seria de esperar, uma opção por um certo teatro. Um teatro que é o de hoje, com todas as revolucionárias transformações que as suas formas de expressão sofreram com o advento das experimentações da vanguarda histórica e, sobretudo, do movimento cênico após a segunda Guerra Mundial, desde o Teatro do Absurdo até Grotowsky e Kantor. Não é preciso retomar o debate filosófico e estético em torno do pós-modernismo, nem refazer o itinerário do crítico em A M.O.R.T.E. E O PARANGOLÉ para constatar a sua profunda consonância com os omeletes à moda de Thomas nas bufotragificações que carnavalizam o Hamlet de Shakespeare no Hamm de Beckett, jogando-o em um picadeiro dramático onde pode virar, na versão paródica de Augusto de Campos, Camelot, Príncipe da Sinamarga. Este jogo histriônico com o amargo desespero já rodopiava ostensivamente na dança grotesca da solidão e da alienação nos diálogos de *Graal*. Tal qual no *Post-Scriptum* que Haroldo de Campos escreve acerca do *In-Memoriám* de Thomas a Samuel Beckett (em *Fim de Jogo*), salta aos olhos que o texto de 1952 não um “fim de linha”. Muito ao contrário, trata-se da linha de um início que se revela à luz de uma teatralidade, ao modo de Thomas e Kantor, disposta a ir além de todos os limites do imaginário e de exercer toda a “crueldade” trágica e cômica para engendrar as imagens, as coalescências expressivas e simbólicas da alogicidade e da contingência da condição humana. A provocação criativa destas formas reponta a cada observação sobre A M.O.R.T.E. Sem dúvida o poeta está no domínio de Dionísio, onde o viver e o morrer são ligados pelo mesmo princípio ativo e ele o transfere, em metamorfose metalinguística, para a sua interpretação. Recusa-se a ver na montagem apenas uma dança do fim, do nada depois de tudo. Sem vincular o seu pensamento e o sentido explícito da direção de

Gerald Thomas a uma necessidade positiva ou a uma razão dialética, discerne em seu nexos, citando Bloch, um “pulso” de esperança. Aliás, já o título do ensaio o anuncia A M.O.R.T.E. E O PARANGOLÉ, fazendo taxativamente a remessa à celebração fecundante das forças criativas na vida e na arte na performance sinestésica do artista carioca. E a invocação da vida-obra de Oiticica é tanto menos gratuita quanto identifica no teatro do *régisseur* da ópera seca o mesmo princípio e elan de rigorosa composição construtivista com o rito iniciático dos sentidos “na festa barroquizante do carnaval”. “Evoé!” é o grito que o poeta ouve ecoar. E ele faz coro: “que chova sobre a nossa poesia”.

O apelo é entusiástico e quem o inspira é o poeta criador que se superpõe ao espectador crítico, dando voz e gesto ao chamado, desta vez, da cena. Pois, com o poder das águas, começa a se lhe propor, não mais como uma difusa Glauco do fundo, porém impositivamente, no prosaetrio, a simbiose com a linguagem do teatro. De fato, Haroldo de Campos elabora neste momento, em sua oficina de invenções, um tríptico poético-dramático-crítico sob o tema do Fausto. São três versões do mesmo topos urdindo as duas cenas da transcrição haroldiana do texto de Goethe,² barroco-medieval, com as clivagens simbolistas de *Graal* e alguns quadros hiper-realistas. O intento, ou melhor, a tentação é fazê-lo reverberar sobre si próprio em um auto da criação e da danação, pelo que o projeto faz imaginar. E se é permitido aventurar-se mais um pouco, talvez se possa entrever nesta montagem prismática, não apenas a trilucleração das faces do pactário e dos estilos de suas máscaras, mas, acima de tudo, a transluciferação de sua alegoria pelo jogo mefistofársico de suas alegorizações. Linguagem efetiva de teatro a encenar-se como teatro de linguagens, parece dispor de tal modo os seus espelhos de representação que o caleidoscópio de imagens temátizadas en-

force a imagem do ator, seu autor: aquele que falta pelo corpo com o espírito. No foco: o poeta.

Galáxias expandindo-se em *Xadrês de Estrelas*, a obra de Haroldo de Campos tem a dimensão poética da palavra em ato, no papel e na cena.

Notas:

¹ James Joyce. *Retrato do Artista quando Jovem*. Trad. José Giraldo Vieira, Edições da Livraria do Globo, Porto Alegre, 1946, p. 243.

² Haroldo de Campos. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1981.

EL ÁRBOL MILENARIO (OCTAVIO PAZ Y HAROLDO DE CAMPOS)

Manuel Ulacia

Uno de los diálogos más fructíferos que se han dado en este siglo entre la tradición poética de lengua española y la portuguesa ha sido el que han mantenido Haroldo de Campos y Octavio Paz. Sin duda alguna, la obra de cada uno de ellos tuvo un importante impacto en la del otro. Si la lectura que hace Paz de la de los poemas concretos del brasileño - y por extensión del Movimiento Concreto - deja huellas tanto en su poesía como en su producción teórica, la que hace Haroldo de Campos de la del mexicano lo lleva no sólo a traducir *Blanco* y una colección de poemas cortos, sino también a dialogar con él.

En este ensayo me ocuparé únicamente, por cuestiones de espacio y tiempo, del impacto que causa la obra de Haroldo de Campos en la obra de Octavio Paz, dejando para otra ocasión la huella que dejaría el poeta mexicano en la del brasileño.

Este diálogo entre los dos poetas se ha dado desde las poéticas desde las cuales han sido escritas sus obras. Mientras Octavio Paz ha asumido en su escritura una postura de equilibrio clásico, en la cual la experiencia de la vanguardia es llevada a un plano intemporal, Haroldo de Campos ha defendido, tanto en la teoría como en la práctica, una postura vanguardista.

Esa postura de equilibrio clásico en la obra de Octavio Paz está relacionada con su poética de la conciliación de los contrarios.

Ya en otros ensayos me he referido a ella. Repitiendo lo que ya dije, esta poética opera en todos los planos de su escritura: en la manera en la que el poeta integra en su obra los diálogos que establece, en el modo en el que confronta vanguardia con tradición, en la forma en la que concibe la metáfora y el lenguaje, incluso en el tratamiento de los temas. Este equilibrio clásico puede ser visualizado como un eje creado por relaciones relativas sobre el cual se desplaza la obra.¹ Por su parte, Haroldo de Campos sitúa la suya en una genealogía de vanguardia.² Esta diferencia puede ser observada en la correspondencia que mantienen ambos poetas desde 1968.³ En su primera carta, Haroldo de Campos le dice a Octavio Paz:

A leitura de *Libertad bajo palabra* permitiu-me identificar, creio, ao lado da poesia de tradição metafórica e retórico-discursiva característica da expressão espanhola e hispano-americana deste século, algo mais particular, uma outra linha, tal vez menos evidente e freqüentada, que não obstante, ao que me parece, desempenha em sua poesia uma função modular: refiro-me aos poemas breves, despojados, que têm a ver com o haikai e a sintaxe de montagem: e também aos poemas sobre a mecânica do próprio poema - poemas "metalingüísticos"... nos quais a poesia se faz do seu próprio fazer.⁴

Ante este juicio crítico Octavio Paz le responde al poeta brasileño defendiendo aquella parte de su obra discursiva:⁵

Discordo de sua caracterização da poesia hispano-americana como "de tradição metafórica e retórica-discursiva". Não porque não seja exata a definição, mas por seu tom desdenhoso. Por um lado, não tenho nada contra essa tradição. É a de uma grande poesia viva; por outro, não é uma tradição privativa da língua espanhola: é a tradição do Ocidente, desde suas origens até nossos dias, sem excluir a poesia contemporânea em francês, inglês, alemão, português, italiano, russo, etc.⁶

Después de enumerar los grandes poemas largos de la primera mitad del siglo XX, pertenecientes a esa "tradicción metafórica

retórica discursiva", Paz agrega en la misma carta que la poesía concreta también es metafórica, y le pone como ejemplo un poema suyo que califica de "extraordinario", en donde se describe la cristalización de la forma ("cristal/fome=fome de forma, forma de fome=cristal=forma").⁷

Esta diferencia entre ambos poetas, además de definir sus intereses y los propósitos de sus poéticas, establece la zona en la que ambas obras se interceptan.

En el comentario citado, Haroldo de Campos expresa su predilección por aquellos poemas breves y concisos que Octavio Paz empieza a escribir a mediados de los años cuarenta, inspirados, como ya señalé en otro ensayo, en la lectura que hace de Tablada y los poetas del extremo Oriente.⁸ Si el poeta brasileño se interesa por este aspecto de la obra de Paz, sin duda se debe al parentesco que mantienen estas composiciones con su propia escritura. De alguna manera, de Campos contempla esos poemas como un eslabón de la tradición en la cual inserta su obra.

Durante la década de los sesenta, Octavio Paz, además de interesarse por la tradición de la India, especialmente por *Hevajra Tantra*, también se siente atraído por aquella tradición moderna que parte de *Un coup de dés* de Mallarmé, pasa por la lección que dieron poetas vanguardistas como Apollinaire, Reverdy y Pound y desemboca en Cummings y la Poesía Concreta.

En la carta ya citada, Octavio Paz dice que se interesó por las manifestaciones teóricas y prácticas de la Poesía Concreta justo antes de que redactara, en 1964, "Los signos en rotación", y que su interés por ese movimiento surgió de la lectura que había hecho tanto de algunas publicaciones de Hamilton Finlay y sus amigos ingleses como de la antología de Emmett Williams. Son libros en los cuales aparecían parcialmente representados los poetas brasileños.⁹

En ese, ensayo recogido como epílogo en la segunda edición de *El arco y la lira*, Octavio Paz medita ampliamente sobre las relaciones entre poesía e historia, entre pensamiento moderno y acción revolucionaria, entre poesía y otredad, pero también se pregunta sobre el futuro de la poesía. Según él, la poesía futura en la segunda mitad de siglo no repetirá las experiencias de la primera mitad del mismo, ya que los poetas se enfrentan a nuevas circunstancias, entre ellas, la pérdida de la imagen del mundo, la aparición de un vocabulario universal compuesto de signos activos: la técnica, y por último, la crisis de los significados.¹⁰

Y al visualizar el poema, nos dice:

El poema ¿no es ese espacio vibrante sobre el cual se proyecta un puñado de signos como un ideograma que fuese un surtidor de significaciones? Espacio, proyección, ideograma: estas tres palabras aluden a una operación que consiste en desplegar un lugar, un aquí, que reciba y sostenga una escritura: fragmentos que se reagrupan y buscan constituir una figura, un núcleo de significados.¹¹

Como se puede observar, este comentario es fundamental para entender no sólo la relación que mantiene Paz con el Movimiento Concreto, sino también para la lectura de poemas como "Custodio", incluido en *Hacia el comienzo* (1964-1968), o libros como *Blanco* (1966), *Discos visuales* (1968) y *Topoemas* (1968).¹²

El que Octavio Paz entienda el poema como un "ideograma" "surtidor de significaciones" es resultado tanto de la evolución de su propia obra como de las lecturas que alimentaron a la misma, incluyendo a la poesía concreta.

Como consecuencia de la evolución de su propia obra un elemento clave es el papel que ha jugado, desde sus inicios literarios, en su escritura, el silencio. Ya en su ensayo "Poesía de soledad, poesía de comunión", fechado en 1943, el poeta empieza a meditar sobre este asunto.¹³ Y en toda la serie de poemas breves

escritos desde la década de los cuarenta hay una exploración del significado del mismo. Incluso en algunas composiciones posteriores, el silencio se convierte en uno de sus temas preferidos. Por ejemplo, en "Lectura de John Cage" - poeta y compositor relacionado también con los concretos - encontramos líneas como esta: "La música inventa al silencio,/la arquitectura inventa al espacio/(...) El silencio es el espacio de la música..."¹⁴ El silencio en la obra de Paz es un recurso en contra del discurso.

Esta preocupación de Paz, sin duda, está relacionada con una postura crítica asumida por aquella tradición iniciada por Mallarmé y que desemboca en la de los concretos, tradición con la que dialoga en este período creativo. En su primera carta, el poeta mexicano le dice a Haroldo de Campos que la poesía concreta "es por sí misma una crítica del pensamiento discursivo y, por lo tanto, una crítica a nuestra civilización".¹⁵ Ahora me pregunto, ¿la escritura de *Blanco*, o de los *Topoemas*, no son una crítica al pensamiento discursivo?

En la carta citada, Paz medita ampliamente sobre la forma en la que las obras de Mallarmé, Pound, Joyce, Cummings y los mismos poetas Concretos están relacionadas con el concepto de ideograma. Allí Paz afirma que "un poema Concreto es como un ideograma; o sea, no es realmente un ideograma",¹⁶ es decir, es la metáfora del mismo. Y al referirse a la tradición compartida tanto por los concretos como por él mismo, nos dice que el caso de Mallarmé (y en menor medida el de Cummings), es diverso al de Pound, quien describiría ideogramas. En Mallarmé y Cummings, añade, no hay descripción, el discurso se reduce casi a la enunciación:

Mallarmé ve la palabra como un centro de irradiaciones semánticas, pero ninguna de sus palabras es auto-suficiente. La revolución de *Un coup de dés* es la rotación de las frases. Al ponerse en movimiento el texto, una frase anula el significado de la anterior o lo desvía generando otros, que a su vez se vuelven a anular.

El poema de Mallarmé es una crítica del discurso poético, a través del discurso... En Pound, señala el poeta mexicano, también hay una crítica del discurso, pero sin el radicalismo metafísico de Mallarmé. En realidad Pound reinstala el discurso, que identifica con el curso de la historia... La negación del discurso *por el discurso* es tal vez lo que define a toda la poesía de Occidente. Y al referirse a los surrealistas, nos dice que estos niegan el discurso lógico y por un movimiento inverso al de Pound, introducen el discurso onírico. Y al meditar sobre la obra de Joyce señala que la conjugación y la copulación verbal de este escritor, también

está en las antipodas del ideograma chino: es el flujo y reflujo circular del lenguaje... La poesía moderna es la dispersión del curso: un nuevo discurso. La poesía concreta es el fin de ese curso y el gran recurso contra ese fin.¹⁷

Estos planteamientos teóricos están relacionados, como ya mencioné, con la escritura de poemas como "Custodia", *Blanco*, *Discos visuales* y *Topoemas*. Por ejemplo, las relaciones de "Custodia"¹⁸ con la tradición mencionada están dadas tanto por su carácter ideogramático ("custodia" de la Eucaristía cristiana, "flor de loto de los mandalas", "signo chino mujer" y "signo del planeta Venus en astrología"), como por las texturas sonoras en las cuales se basa la metáfora yin-yan ("El hombre-la hembra", "El hembra-la hembra", etc...), así como también por las posibles lecturas combinatorias que el lector puede hacer. Desde luego, en ese poema se pueden establecer relaciones con los *mandalas* orientales. Ya en otro ensayo me he ocupado de ello.¹⁹ Sólo diré que el poema "Custodia" por ser la representación metafórica de un mandala se presenta a sí mismo como el ideograma que indica el camino hacia la otredad. Este mismo fenómeno puede ser observado en la obra de Haroldo de Campos.

A pesar de que la escritura de *Blanco* está íntimamente relacionada con *Un coup de dés* de Mallarmé y el arte y el pensamiento tántrico de la India,²⁰ también se pueden encontrar vínculos con la poesía concreta. No es casual que haya sido Haroldo de Campos quien haya traducido ese poema al portugués. En él, el poeta brasileño habrá encontrado realizados muchos de los aspectos teóricos que lo preocupaban desde los años cincuenta. Entre ellos, la organización del poema como un espacio sobre el cual se proyecta una serie de fragmentos - los cuatro puntos cardinales - que se agrupan y buscan construir una figura central, un núcleo de significados, es decir, el mandala, el rollo de meditación. Pienso, por ejemplo, en el poema de Haroldo de Campos titulado "Poemandala".²¹ En él se puede observar una serie de núcleos de significados organizados alrededor de la figura de un mandala. Además de este paralelo, se pueden encontrar otros, como la creación de metáforas a través de texturas sonoras, la utilización de una "sintaxis del montaje" y una disposición tipográfica semejante. Desde luego estos paralelos están dados por la tradición que alimenta de manera simultánea a cada uno de estos poetas. Sin embargo, mientras el poema de Paz tiene como intertexto principal *Un coup de dés* de Mallarmé, el de Haroldo de Campos, según mi parecer, tiene un origen poundiano.

También en 1968, Octavio Paz, en colaboración con el pintor Vicente Rojo, proyecta y publica su libro *Discos visuales*.²² La escritura de los mismos está hecha desde la experiencia que tendría Paz con la tradición de la vanguardia. Eso se puede observar desde la misma nota que aparece en la contraportada del libro:

Juego y ceremonia que es a la vez un juego, los *Discos Visuales* proponen una lectura lineal que cancela nuestra pasividad de lectores y nos permite participar en el proceso creador. Esta intervención complementaria y esta renuncia a la fijeza distinguen a los *Discos visuales* de experiencias artísticas afines, como el poema-objeto surrealista y las obras de la poesía concreta.²³

Con este comentario Paz acepta de antemano su diálogo con el surrealismo y el movimiento concreto. Al decir que “los *Discos visuales* proponen una lectura lineal que cancela nuestra pasividad de lectores y nos permite participar en el proceso creador”, coincide con los planteamientos que presentó por primera vez Haroldo de Campos en un ensayo titulado “A Obra de Arte Aberta”, en la década de los cincuenta, y que más tarde fueron explorados, entre otros, por Umberto Eco y Julio Cortázar.²⁴

Además de este paralelo se pueden establecer otros. Por ejemplo, la disposición tipográfica que permite una “lectura combinatoria” y, también, la indeterminación semántica que se presenta en algunos de los discos.

Sin embargo, si la “renuncia a la fijeza” mencionada en la cita distingue a los *Discos visuales* de los poemas objeto de los surrealistas y de las obras de la poesía concreta, ese mismo recurso lo acerca a aquella corriente sinética del “Optical Art” que surge en Europa simultáneamente al Movimiento Concreto.²⁵

Por otra parte, desde el punto de vista formal, los cuatro poemas que conforman los *Discos visuales* están emparentados con aquellos poemas breves y concisos que Octavio Paz empezaría a escribir desde los años cuarenta inspirados en la lectura de Tablada y de los poetas orientales. Incluso el poema “Juventud” cierra, con una tipografía fija, la colección de poemas incluidos en *Ladera este*.²⁶

Esta característica los aleja a su vez de la poesía concreta. Las lecturas combinatorias que proponen cada uno de ellos están basadas en las relaciones relativas que se establecen entre las distintas frases y no entre la palabra signo destituido de las relaciones sintácticas convencionales.

Como se puede observar en la rica correspondencia entre Haroldo de Campos y Octavio Paz publicada en *Transblanco*, el

interés del poeta mexicano, alrededor de 1968, por la poesía Concreta es enorme. En su primera carta, Octavio Paz le dice a su contemporáneo brasileño lo que hasta entonces conoce del movimiento.²⁷ A pesar de que su conocimiento parcial lo ha llevado a ese diálogo al que nos hemos referido con la lectura de los libros que le envía Haroldo de Campos a la India - primero la *Antología noigandres* y la *Teoría de la poesía concreta* - más tarde el “Plan piloto para la poesía concreta”, Paz “proyecta” “sobre el papel seis poemas concretos” que titularía *Topoemas*. En su segunda carta a Haroldo de Campos, el poeta mexicano al contarle su aventura añade:

é uma homenagem, como digo no comentário final, a antigos e novos mestres de poesia - e entre estes últimos, em primeiro lugar, aos poetas brasileiros de *Noigandres e Invenção*.²⁸

Y en las notas que incluye en los *Poemas* (1935-1975), al expresar con más detalle la tradición que homenajea, mencionaría a José Juan Tablada; a Matúo Basho y a “sus discípulos y sucesores”, a R.H. Blyth, por sus cuatro volúmenes de su *Haikú*, a Donald Keene, quien “le abrió las puertas de la poesía japonesa”, a los calígrafos chinos y Arthur Waley por sus traducciones, a Apollinaire, Arp, Cummings y a Haroldo de Campos y al grupo de poeta brasileños de *Noigandres e Invenção*.²⁹ Con esta dedicatoria, Paz nos está diciendo en qué tradición inserta los “Topoemas”.

El título de los mismos también es explicado por Paz en sus notas. En ellas nos dice: “Topoema = topos + poemas. Poesía espacial, por oposición a la poesía temporal, discursiva. Recurso contra el discurso”.³⁰ Y en su primera carta al poeta brasileño, al comentar las obras de los concretos, diría: “Os senhores descobriram - ou inventaram - uma verdadeira topologia poética”.³¹ Es precisamente a partir de este comentario que Paz

proyecta sus poemas. En la palabra "topología" está la clave: topos + poesía = topoesía, es decir, poesía concreta.³²

Ahora bien, si la palabra "topos" significa en griego lugar, "topoema" significa entonces, el lugar del poema. En las mismas notas que acompañan la edición de los *Topoemas*, Octavio Paz dice: "los seis poemas son signos (sinos) hacia... Marie José y un grupo de amigos".³³ Es decir, los poemas son signos que se abren hacia otra dimensión: la otredad y el metalenguaje.

Si el primero de los poemas, "Palma de viajero" está más cercano a los caligramas que crearían Apollinaire, Huidobro o el mismo Tablada, inspirados en la escritura oriental, los otros cinco están más cerca de la poesía concreta. Por ejemplo, "Parábola del movimiento", inspirado en el capítulo 56 de *Rayuela* de Cortázar, recuerda tanto por la disposición tipográfica sobre la página, como la secuencia de afirmaciones y negaciones que se dan en un espacio abierto a poemas de Haroldo de Campos tales como "fome de forma" o "nascemorre".³⁴ Se podrían dar otros ejemplos. Creo que no es necesario.

Me he referido, hasta ahora, al diálogo que mantiene Octavio Paz con Haroldo de Campos. Sin duda alguna, la obra poética y teórica del brasileño ayudan al mexicano a amalgamar dos tradiciones que habían alimentado su obra desde los años cuarenta, en las cuales están presentes una crítica al discurso y una meditación sobre el carácter ideogramático de la poesía. Me refiero a la que inaugura *Un coup de dés* de Mallarmé en occidente y la de la poesía oriental, en la cual la concisión y la brevedad son fundamentales para la creación del poema. En los poemas de Haroldo de Campos, Octavio Paz encuentra esa metáfora del ideograma y esa crítica al discurso poético de Occidente que tanto le preocuparía. A la luz de este análisis sería importante analizar las huellas que deja el poeta mexicano en la obra teórica y poética del brasileño. Pero eso merecería otro ensayo.

Notas:

¹ Si nos referimos, por ejemplo, a la forma en la que el poeta integra los diálogos que establece observaremos que la atracción simultánea, en sus inicios como poeta, por una poesía "pura" y una "comprometida", lo lleva a la formulación de una poética "impura". De la misma manera Paz absorbe, simultáneamente, la tradición moderna de lengua inglesa y el surrealismo. Mientras la primera le da un ejemplo de concisión y economía en la creación del poema, la segunda opera en el sentido contrario: le ayuda a liberar la imaginación. Siguiendo este raciocinio, su relación con oriente funciona binariamente. En tanto que los poetas del extremo oriente le enseñan un tipo de poesía breve en la cual la experiencia de la revelación se da a partir del silencio, en la mitología y arte hindúes Paz encuentra el absoluto expresado a través de la proliferación caótica de las formas. Ese mismo fenómeno aparece al escribir *Piedra del sol*: la abundancia de imágenes del barroco en lengua española hace catálisis con la visión ideogramática del mundo precolombino. Esta forma de establecer diálogos dicotómicos continúa como una constante a lo largo de su obra poética. Por ejemplo, en su libro *Homenaje y profanaciones*, Paz fusiona el clasicismo de un Quevedo con la lección dada por la vanguardia, especialmente por Picasso y Duchamp. Y en su libro *Blanco*, amalgama, una vez más, la lectura que haría de Mallarmé con la tradición tántrica de la India. A este tema me referiré en el ensayo "Octavio Paz o el árbol milenario", México: Revista *Siempre*, Nos. 1949 y 1950, 31 de octubre de 1990 y 7 de noviembre de 1990.

² En un ensayo titulado "De la Poesía concreta a Galaxias y Finismundo", el poeta brasileño se refiere a las obras que alimentarían la suya. Dentro de la historia de la poesía brasileña es heredero de aquella tradición que surge con Sousândrade, se reafirma con el Modernismo del '22 -movimiento liderado por Oswald de Andrade y Mario de Andrade- se prolonga en los años treinta en poetas como Drummond y Murilo Mendes, reaparece con Cabral de Melo Neto y vuelve a reafirmarse con la irrupción de la Poesía Concreta. De la tradición francesa, una figura tutelar y constante en todo el desarrollo de su obra es Mallarmé. En su escritura encuentra una sintaxis subversiva, un léxico enigmático y la inusitada revolución temporal y espacial que produciría en todo occidente *Un coup de dés*. Otros interlocutores de esa tradición serían el Apollinaire de *Lettre Océan* y de los *Calligrammes* y el Saint John Perse barroquizante. De la lengua inglesa, las obras de Ezra Pound, James Joyce y E.E. Cummings son fundamentales. De la del primero, tomará el método ideogramático; de la del segundo las texturas sonoras de la lengua que aparecen en el *Finnegans Wake*, -texturas que también encuentra en la obra de Maiakóvski- y del tercero, los aspectos visuales del lenguaje.

Además, en toda su obra se puede observar la presencia del barroco ibérico, representado por la galaxia: Góngora, Camões y Vieira y desde luego el diálogo constante con los otros poetas del Movimiento Concreto: Décio Pignatari y su hermano Augusto de Campos.

³ Esta correspondencia está publicada en la edición de la traducción que hace Haroldo de Campos de *Blanco* de Octavio Paz. En: Octavio Paz y Haroldo de Campos, *Transblanco*, São Paulo, Editora Guanabara, 1986.

⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵ Como ya lo mencioné en otro ensayo, los poemas breves de Octavio Paz están íntimamente relacionados con los largos. Mientras en los breves -me refiero, por ejemplo, a los incluidos en Piedras sueltas-, el poeta explora el instante, en los largos -pienso en *Piedra de sol*- explora el tiempo en movimiento como una sucesión de instantes que se abren hacia la otredad.

⁶ *Transblanco*, pp. 97-98.

⁷ *Ibid.*

⁸ Me refiero a las composiciones breves incluidas en *Condición de nube* (1944), a los que conforman la serie titulada *Piedras sueltas* (1955) y desde luego a otros pertenecientes a *Salamandra* (1958-1961).

⁹ *Transblanco*, pp. 96-97. La antología que cita Paz de Emmett Williams se titula *An anthology of concrete poetry*. New York: Something Else Press Inc., 1967.

¹⁰ Octavio Paz, *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965, 1ª edición, 1972, edición utilizada.

¹¹ *Ibid.* p. 270.

¹² Utilizo para el estudio de esos poemas la edición *Poemas (1935-1975)*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

¹³ En *Primeras letras*, México: Vuelta, 1988.

¹⁴ *Poemas*, pp. 435-438.

¹⁵ *Transblanco*. p. 98.

¹⁶ *Ibid.*, p. 99.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ En *Poemas*, p. 468.

¹⁹ En un capítulo de un libro en proceso me ocupo de ello.

²⁰ En un capítulo de lo que será ese libro analizo las relaciones del poema *Blanco* con Mallarmé y el arte y pensamiento tántrico.

²¹ Haroldo De Campos, *Xadrez de Estrelas*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1976, p. 157.

²² Octavio Paz. *Discos visuales*. México, Ediciones Era, 1968. Este libro nunca ha sido reimpreso.

²³ *Ibid.* Forro interior de la portada.

²⁴ Haroldo De Campos, "A Obra de Arte Aberta", en *Teoria da poesia concreta*. São Paulo, Livraria duas cidades, 1975, p. 30.

²⁵ "Optical Art".

²⁶ En *Poemas*, p. 447. El poema "Juventud" dice: "El salto de la ola/más blanca/cada hora/más verde/cada día/más joven/la muerte."

²⁷ En *Transblanco*, p. 96.

²⁸ *Ibid.*, p. 102.

²⁹ En *Poemas*, p. 694.

³⁰ *Ibid.*, p. 693.

³¹ *Transblanco*, p. 98.

³² La aglutinación de dos palabras para crear una tercera, además de ser una de las técnicas que Paz encuentra en la poesía concreta, también la encontraría en algunos poetas de lengua española como Huidobro o Vallejo, como también en Joyce o Cummings.

³³ Los "topoemas" están dedicados de la siguiente manera: "Marie José, Palma de viajero; Julio y Aurora, Parábola del movimiento; Ramón y Ana, Nagarjuna; Charles y Brena, Ideograma de libertad; Antonio y Margarita, Monumento reforsible; Carlos y Rita, Cifra".

³⁴ Estos poemas aparecen incluidos en la antología de Emmett Williams, *An Anthology of Concrete Poetry*. New York, Something Else Press Inc., 1967.

HAROLDO ORAL (MALAMÁGICA DE VAGAMUNDO)

*Jerusa Pires Ferreira
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*

Al hacer en Belo Horizonte, en el año 1990, en voz alta, delante del poeta, la lectura de trechos de *Finismundo* y, minutos después, escuchándolo leer parte de este poema-viaje, parece que, en instantes, recuperé los pasos de una oralidad viva y fundamental, situando las marcas que nos llevan a una especie de lastre donde se asienta su obra poética-teórica, sin hablar en la continua emisión *performática*. Allí estaba el viajante, en su poema alusivo, punto determinado de una culminación legendaria que viene de Homero, en sucesivas, oralidades escrituras y re-escrituras, donde vibra la voz, imprimiéndose no apenas en lo contemporáneo sino también en lo que está por venir.

“Último Odisseu ardiloso”, nos instiga a seguir el viaje ya comenzado hace mucho y desde siempre. En un óptimo ensayo, Luis Costa Lima nos señala algo que nos parece tan claro como oportuno: “Homero es el primer marco embutido en las *Galáxias*”, evocación de una especie de péndulo entre el sonido y el sentido. Pero es allí mismo “donde comienza la insuperable frontera del extra-ciclo” pasando por la Eneida de Virgilio es que se llega a la contemporaneidad vertiginosa de:

Serena agora o canto convulsivo
o doceamargo pranto das sereias
(ultrassom incaptado a ouvido humano).

Es este el lugar poético desde donde se puede hacer pasar el ruido y el silencio, el hablar y el callar, el propio modo de ser de lo oral, el estatuto de la voz, en la plenitud de sus misterios, en la extensión de sus alcances.

Lo que no se puede dejar de observar es que hay, a lo largo de la obra de Haroldo de Campos, un viaje rumbo a un lastre inmemorial, a una proto-poesía, especie de *Ur Sprache*, primera vitalidad, lenguaje de inauguración. Hay una búsqueda, al mismo tiempo instintiva y delicada, de algo que estaría yaciendo a su espera, sin fronteras ni demarcaciones, y que, en él, termina por manifestarse del siguiente modo:

a) en las razones ritualísticas y mitológicas de la creación-celebración, devoración, epifanía;

b) en las *démarches* que hacen su proyecto poético ir al encuentro de ciertos principios de la literatura popular, en sus componentes fundamentales de comunicación, en las razones mito-poéticas de la sonoridad que se quiere que sea vista y oída, en una especie de tropicalismo rumbo a la materialidad de la voz y del cuerpo.

Parece que esta búsqueda de una oralidad previa está ligada al conocimiento de que el texto oral no se satura jamás, no llenando nunca su espacio semántico, como nos recuerda Paul Zumthor. Sería bueno tener en cuenta que no existe oralidad en sí, sino múltiples estructuras de manifestaciones simultáneas que, en su orden propia, se encuentran de diversas maneras. La oralidad difusa y colectiva, deja de manifiesto aquello que Maranda denomina "infra-discurso popular", y que es una sustentación irresistible de lo poético.

Es también Paul Zumthor que se refiere a la tutela de un perpetuo estímulo sonoro, sin el cual el miedo nos paralizaría. De hecho, la voz viva de la comunicación coloca en evidencia el

propio cuerpo. El jeroglífico egipcio representado por la boca designa el poder creador, mientras que la boca nos remite a la conciencia integral. En el caso védico, se sabe que la oralidad había crecido y se había afirmado y que aquellos que escribiesen los vedas merecerían el castigo de los infiernos.

Es de todo esto que estamos tratando cuando nos detenemos para verificar el camino de los sentidos y de la oralidad en Haroldo de Campos.

En la obra del poeta existe la organización de un gran texto verbi-voco-visual, que va avanzando sin fronteras. Se forma un *continuum* en que se reúnen las producciones poéticas y la poética del meta-lenguaje.

Galáxias está profundamente cimentado en un discurso que trae la oralidad primordial, envolviendo, a su vez, un pensar ensayístico y teórico, tratando con múltiples operaciones que se van completando y exigiendo reciprocidad.

En los encuentros, entre poema y ensayo, se puede ver como la razón ritualística y mitológica lo encaminaría para la *Morfología de Macunaíma*, llegando a una lectura oswaldiana antropofágica de Mário de Andrade, conforme sus propias palabras, y que representó, en la época, el avance de buscar en el etnólogo Vladímir Propp y en sus operaciones estructurales, apoyo para el análisis de la narrativa mítica, recreada por el poeta modernista de São Paulo.

Continuando el raciocinio en esta dirección, vemos como en *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* se unen el ensayo y la traducción de los fragmentos del Fausto, destacándose procedimientos combinados que desplazan los límites tradicionales y que van reuniendo, intermitentemente, la operación poética a la teórica. En ambas, aparece la fuerza de la voz, del gesto, del cuerpo. Es, por lo tanto, en Bahktin y en la carnavalización que se sustenta

el ensayo profundo y seductor, que parte y vuelve al conjunto de la obra de su autor. Como si allí se esbozase, con claridad, lo que después se confirmaría, en la propia secuencia de esta creación *in progress*. Persigue lo “picaresco”, encontrando en la obra bahktiniana aquello que necesita, para organizar ciertos pasos de la parodia como su opción, destacando que la burla de Mefisto podría competir, de hecho, con la grandeza de la condenación de Fausto. Es allí mismo que él instala los principios de aquello que sería su *transluciferación*, su parámetro, para interpretar la cultura. Realza los alcances del doctor pactario, burlándose del demonio. Se reúnen texto poético y ensayístico ofreciéndonos un meta-texto para pensar, por ejemplo, las cuestiones presentadas en la película Mefisto (guión de Klaus Mann y dirigido por Istvan Szabó) y donde se representa en qué medida el poder fascista que amaba la “idealidad” del Fausto temía la *performance* y la visión paródica. Se advertía, entonces, al actor para que no permitiese el pasaje de esa risa, del cambio subversor. Se recelaba el alcance transformador traído por la risa popular, contenida en los diálogos pícaros de Mefisto.

Tanto el ensayo de Haroldo como su traducción (transcreación) captan las virtualidades orales del tema. Así, como dice Mefistófeles:

Se eles pensam com pétalas sedosas
 Nevar no ardor do diabo, são ingênuos...
 A neve escalda ao hálito das vossas
 Goelas de fogo! Avante, cospe-brasas!

Esta operación manierista, además del llamado vivo de los contrastes, trae la marca de quien lo recibe del dominio mítico-onomástico de la poesía popular, el tipo de nominación de la oralidad tradicional. También en nuestro “romancero” popular hay un lugar asegurado para los cognombres duplos, como

derriba-sierra, dobla-viento, derrumba-fuerte, como aquellos utilizados por Haroldo. Es también interesante destacar que, en la traducción que él hizo de segmentos del *Fausto*, su elección incide en el episodio de la salvación, lo que ocurre en la tradición católica y medieval. De este modo, se aproxima del mundo de la poesía oral nordestina, en que se destacan la subida a los cielos y la interferencia de la madre de Dios (La Compadecida), la intermediación del eterno femenino, a diferencia de los Faustos luteranos y del propio *Fausto* de Marlowe, en que el énfasis está en la perdición y en el final castigador.

El pasaje por tantos caminos, la preservación de esos principios, haría que el poeta anteviese y entreviese, de modo crítico y oportuno, los públicos y la lectura en el Brasil-colonia. En su *Sequestro do Barroco*, tan polémico en cuanto a discusión de cultura, él se apoya en la evaluación de la oralidad, en la trayectoria de toda una tradición oral, presente, como que si estuviese embutida en las letras, en un Gregorio de Matos. Haroldo consigue discernir, entonces, la fuerza de un magma subterráneo, de un mundo oral de creación y transmisión que se articula en esta primera literatura brasileña. Es así que se puede seguir este barroco escrito-oral, que es compatible con el universo de expectativas del oyente, según la propuesta de Jauss.

Además, al pensar en el tema oral y en las varias oralidades de Haroldo de Campos, percibimos que en esa elección hay opción y direccionamiento que envuelven un amplio alcance de la consideración de lo que es literario.

Haroldo encontró interlocución y apoyo en Roman Jakobson, abierto como él a los polos más semantizados de la cultura, tanto las “vanguardias” como las “retaguardias” o las poéticas populares más arcaicas, inscribiéndolas en el mismo continuo, aunque atendiendo a sus diferencias. El maestro ruso hizo la más notable de las contribuciones para una lectura cultural de este siglo:

los principios de una semiología del folklore que serían capaces de iluminar las estructuras multi-funcionales, conforme decía Ladislav Matejka. Como nos alerta Silverstein, somos llevados a pensar en la transformación de la Antropología en Semiótica, conseguida por Jakobson, en sus estudios de lenguaje, buscando establecer la integración de los códigos de la Comunicación humana, de que también se beneficia la concepción de Haroldo. Deteniéndose en los diversos niveles de organización del discurso (fonología, morfología, sintaxis), se concentra muchas veces en el dominio del sistema fonológico, para acertar por entero el conjunto. El análisis fonológico de Jakobson sirve de modelo estructural para la revelación de los complejos sistemas mitológicos. Es el texto lingüístico que trae el mundo mítico y es muchas veces sobre él que se apoya.

A través de esa operación, Haroldo llega a la lectura de Lacan, con tan clara afinidad, produciendo un texto gracioso y oral, en que hace un verdadero viaje a la sonoridad asociada al descubrimiento de los sentidos.

Sim- retomo eu agora a quæstio interrupta que diria um chim, um talvez mandarim num quiçá palanquim, perdido nos confins da China, sobre o barroco ibero-italo-tedesco, infiltrado, na origem, de veios arábico-andaluzes e proliferado, no depois em exuberantes filiplumas hispano-luso-afro-ameríndias?

y, al hablar del “ideograma do prazer”, concluye: “Gozo Chim? Por que não? Sim. Se não”, poética de la oralidad y de la irreverencia...

El lenguaje corriente manifiesta, al mismo tiempo, signos de todos los sistemas, y lo que es preciso reconocer es la singularidad fonética de lo poético, entre las otras formas de acción social, como tantas veces se dijo, y como ya dijo el poeta, en muchas de sus prácticas, a veces combativas. Es esta fuerza que la poesía

oral consigue tener en sus *performances* accionando mecanismos que parecen caber perfectamente en la dicción de Haroldo. Se refugia ahí el moderno concepto de texto, opuesto al *beletrismo* uni-mediático, y en que hay siempre inmensas y virtuales potencialidades de recreación *performática*, una perfección interactiva de sentidos, gestos y voz.

Costa Lima nos recuerda, también, que hablar de las *Galáxias* ocupando el lecho común que atraviesa las márgenes opuestas del *epos* homérico y de la parodia joyciana es dar una referencia, una imagen parcial y sugiere que, para completarla, tendríamos que introducir otro elemento, que recurrir a la cornucopia rabelaisiana y al barroco en sus juegos de sentidos y sonoridades. Muchos ya señalaron esta inclinación del poeta para la aventura expresiva que es, al mismo tiempo, desbordamiento y contención, en que se afinan los varios medios, de la voz viva a la mediatizada, su medida.

“Solista babélico”, poeta políglota o como se quiera decir, esta procura de muchos instrumentos lingüísticos, de varios sistemas de representación, denota una búsqueda de integración de voces y en *Educação dos cinco sentidos* nos dice:

- ah! a paixão impunida pela escritura, pelos grafemas, pela ideocaligrafia de extremos-e-médios-Orientes! Ah! a também impune glossofilia, a paixão pelo estudo algaraviante de línguas - (Babel e Pentecostes!), com, de permeio, quem sabe, os costumeiros condimentos indio-afros bem bandeirantes...

La tradición oral, en sus relaciones con la letra y los espacios del desciframiento está presente, a lo largo de toda una obra. Su ligación profunda vendría con los textos en hebraico, el estudio sistemático que tenía por objetivo la traducción de la poesía bíblica. Esta dedicación nos daría en la lengua portuguesa la oportunidad de tener una recreación de esos textos que nos dan

la dimensión poética más plena. En el siglo XVI Samuel Usque tradujo fragmentos bíblicos, insertándolos en su *Consolaçam às Tribulaçoens de Israel*, de tan sensible pastoralismo. Haroldo nos trae entonces la oralidad que abriga a una tradición tan rica como la historia del hombre y del lenguaje. El *Qobélet* (*O que sabe*) - *Eclesiastes*, en su tono aforismático, es el desafío de la oralidad al poeta que lo escribe y lo recrea. El tono proverbial, los consejos prácticos que persisten, por ejemplo, en el universo narrativo de nuestra poesía popular:

4. Geração-que-vai § e geração-que-vem §§
e a terra § durando para sempre

15. E também isto § um mal ferino §§
tal como veio § assim ele irá §§§
E que proveito para ele §§
no seu afã § dado ao vento?

Esa lectura me sugirió una aproximación sonora con una cantiga de D. Dinis (el rey trovador portugués) que yo había memorizado y que todavía estoy oyendo: “Levantou-se a velida/ levantou-se a louçana/ e foi lavar camisas/ eno alto/” y que comparece aquí como memoria de sonoridad afín.

En *Xadrez de estrelas*, en el poema que tiene el nombre del salmo 136 de la Biblia, el ejercicio voco-visual alcanza profundidades, en una alusión a la sonoridad Verlaeneana:

Desselei as fontes Babilônia
para os teus ouvidos
Música que os filtros do outono não coaram
Voz que as fábulas entre si porfiam
Como se a cantar.

O la construcción que responde por el gran esmero de todos los trayectos, dialogando con muchos textos en un poema de gran fuerza gráfica pero, de hecho, construcción oral y musical, como si estuviese encantando la serpiente:

Um lambda Língua
.....
Sobre um beíço de sopro
sua corda de seda à língua
do poeta (finis)

como um furo

a NAJA
um brinco de marfim
euburnuco

nafta

na
violíngua
das violas d'amor
vib
rando
naja
mercúrio de silêncio
triângulo de silêncio
.....

Esta complejidad produce un escalofrío de presencia, una participación peligrosa, en una situación de ver, de oír y de callar, la evocación ritualizante de una proto-poesía, que está en las cosas y en los esbozos de gesto. Está en tela de juicio la historia del hombre y de sus signos de representar.

Por eso mismo, al saludar a Haroldo por las *Galáxias*, al señalar el *perpetuum mobile*, en caleidoscopio, delante de esta voz futura y al mismo tiempo milenar, Guimarães Rosa exclama: “Todos os iauaretês urram”.

Notas:

Fueron citados y utilizados algunos textos fundamentales:

- Luiz Costa Lima, "Arabescos de um arabista: *Galáxias* de Haroldo de Campos", en *A aguarrás do tempo*, Rio de Janeiro, Rocco, 1989.
- Ladislav Matejka, "Le formalisme taxinomique" y "La Sémiotique Jakobsonienne et l'anthropologie sociale", en el número 60 de la revista *L'arc*, dedicado a Roman Jakobson.
- P. Maranda, "Les Structures élémentaires de la Mythologie", Comunicación presentada en el *Colóquio sobre o Mito*, Urbino, 1975.
- Paul Zumthor, *Introduction à la Poésie Orale*, Paris, Seuil, 1983.
- Samuel Usque, *Consolaçam às Tribulaçoens de Israel*. Edición preparada por Mendes dos Remédios, Coimbra, 1906.

Fueron citados los siguientes libros de Haroldo de Campos:

- Finismundo: a última viagem*. Tipografia de Ouro Preto, 1990.
- Galáxias*. São Paulo, Ed. Ex-Libris, 1984.
- Educação dos Cinco Sentidos*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1985.
- Qobélet - O que sabe -Eclesiastes*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1990.
- Xadrez de Estrelas*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976.
- Morfologia de Macunaíma*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1973.
- Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1981.
- O Sequestro do Barroco*. Bahia, Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- "Barrocolúdio - Transa-chim?"*, en *Isso* N° 1. Belo Horizonte, 1989.

O AFÃ DE IR ALÉM DE...

Nelson Ascher

Em Lisboa, ou melhor, Ulissabona, a cidade miticamente fundada por Ulisses-Odisseu ("Este que aqui aportou/Foi por não ser existindo/Sem existir nos bastou/Por não ter vindo foi findo/E nos criou") lembra-nos Fernando Pessoa, em outro poema de "Mensagem", que o monarca-poeta Dom Diniz, o "plantador de naus a haver", ouvia o rumor da terra ansiando pelo mar. Ora, se para os *scholars* especializados em literatura anglo-saxã arcaica, do conto "El Soborno" de Borges, a última Tule seria a Islândia, não há porque, para nós descendentes diretos menos dos navegadores que das navegações portuguesas dos séculos XV e XVI, não a imaginarmos nas Américas, especificamente no Brasil. Dizia Francis Scott Fitzgerald, em seu *The Great Gatsby*, que a América Latina, quando da sua descoberta, havia sido o último lugar comensurável com a capacidade humana de sonhar. Fruto do maior e mais criativo engano da civilização ocidental, a América é ainda mais do que isso. Antes de mais nada, porém, ela resulta de uma obsessão comum a várias culturas, compartilhada por Marco Polo e Ibn Batuta, pelo marujo Sindbad e pelos vikings, mas levada a termo por Vasco da Gama, Cristóvão Colombo, Pedro Álvares Cabral e outros seus contemporâneos: a obsessão ou, como diz Mallarmé na tradução de Augusto de Campos, "a só tenção de ir além de/ Uma índia em sombras e sobras".

Refiro-me, portanto, à viagem e ao viajante, cujo arquétipo ocidental é justamente Odisseu, embora seu périplo, antes uma maldição divina que uma aventura voluntária, tivesse como

destino não alguma última Tule e sim sua Ítaca natal. Cabe observar que em seu poema “Ítaca”, esse grande grego de Alexandria que foi Konstantinos Kaváfis, esclarece, ao viajante que regressa finalmente ao seu porto departida, que Ítaca servia-lhe justamente para propiciar-lhe o périplo e não o contrário. Odisseu, no entanto, tentava voltar ao lar, e a intenção de Enéas era a de fundar um novo, que desse continuidade ao destruído. Que procurava, no entanto, o Odisseu redivivo, Vasco da Gama? As Índias. Que eram elas? O desconhecido. Qual foi sua recompensa? A Ilha dos Amores, ou seja, o paraíso terrestre.

Os antigos sabiam bem que só um grande poema perpetuaria na lembrança dos vindouros as aventuras dos mortais. Vasco da Gama e Portugal mereceram uma obra que os superava: *Os Lusíadas*, talvez a primeira epopéia antropológica, pois não só descreve todo um mundo que apenas as referidas viagens possibilitaram conhecer, como foi também composto por um poeta que, refazendo tais viagens, conferiu *in loco* as coisas de que falava. É com essa epopéia antropológica, que insinua a fundação do Ocidente não no cristianismo e sim no apetite pagão pelo desconhecido, que dialoga o poema *Finismundo*, de Haroldo de Campos.

Não se trata, naturalmente, de um diálogo simples, como tampouco é linear o diálogo travado entre o *Ulisses* joyciano e a *Odisséia*, entre os mitos arturianos e a *Waste Land* de Eliot, entre os *Cantos* de Pound e a *Divina Comédia*. É, no entanto, nesse diálogo que evoca, metaboliza e digere, recompõe e reimagina a tradição, que se funda a modernidade das obras mencionadas e de *Finismundo*. Tanto mais curioso é afirmar a existência desse diálogo com Camões quanto mais se patenteia que, em *Finismundo*, não há referência explícita aos *Lusíadas*.

Cabe, assim, numa época em que se fala tão inconseqüentemente de uma eventual “pós-modernidade”, traçar um

breve excurso sobre determinados elementos característicos da modernidade poética e como eles têm sido elaborados na poesia haroldiana.

Sabemos quão profundamente o poeta se inscreve na tradição do que se convencionou chamar “alto-modernismo” por sua atuação enquanto divulgador, tradutor e estudioso de obras como *Um Lance de Dados*, *Finnegans Wake*, *Anaflor* de Kurt Schwitters, etc. A desconstrução do cânone vigente da literatura brasileira efetuada por Haroldo só poderia ter se consumado na medida mesma em que ele seguisse os preceitos críticos de Borges e Eliot, para os quais o passado é uma construção do presente, reinventando a tradição nacional e redescobrimdo Sousândrade e Gregório de Mattos, como García Lorca e Dámaso Alonso haviam feito com Dom Luís de Góngora y Argote. Mesmo que seus ensaios e traduções não existissem, ainda assim seria possível atestar sua modernidade radical em cada ponto de sua obra poética. Sem dúvida, o momento privilegiado para tal exame seria o de seus poemas concretos, um momento raro de convergência de poesias tão diversas quanto a de Haroldo, de Augusto de Campos e de Décio Pignatari. Diga-se de passagem que cada um dos três chegou a esse ponto de convergência a partir de práticas muitíssimo diferentes e que, para cada um deles, o resultado foi também inteiramente distinto. Décio Pignatari, para fazer poesia concreta, negou completamente, por um tempo, a complexa sintaxe de seus trabalhos anteriores. Na obra de Augusto, o momento concreto não foi nada mais que uma continuação natural e absolutamente congenial. Para Haroldo ele significou uma reconsideração crítica de sua obra anterior e uma consideração das forças e recursos de que dispunha para seus empreendimentos posteriores. (Aproveito aqui para notar que a uniformização imposta por muitos críticos aos três poetas, chamando-os, em bloco, de “concretos”, advém da preguiça mental que consiste em examiná-los apenas nesse ponto de

convergência, ignorando a trajetória individual de cada um.) O momento concreto, na poesia haroldiana, deixa então de ser uma entrada privilegiada, obrigando o leitor e o crítico a contextualizarem-no em todo o percurso textual.

Tal percurso pode ser entendido na sua estrutura interna, que é o desenvolvimento mesmo e a materialização das forças criativas do poeta, e nas suas relações externas, ou seja, sua inserção na e seu intercâmbio com a série literária. Estas relações podem ser resumidas da seguinte forma: num primeiro momento, nega-se o ambiente poético da “Geração de 45”, bem como o neoclassicismo drummondiano, em prol da renovação e complementação de um simbolismo insuficientemente desenvolvido no país; instaura-se, em seguida, a redescoberta dos aspectos mais radicais e deliberadamente soterrados pela crítica e pelos poetas de então, do primeiro modernismo, sobretudo de sua vertente oswaldiana, antropofágica; estabelece-se, depois, um diálogo com o principal poeta da época, João Cabral de Melo Neto, travando-se paralelamente uma verdadeira batalha para libertar sua recepção e sua leitura dos cacoetes populistas que lhe haviam sido impostos pela sobrevalorização de *Morte e Vida Severina*; o que o próprio Cabral havia feito no sentido de incorporar e superar o melhor Drummond, de poemas como “O Mito” de *A Rosa do Povo*, em “Antíode”, Haroldo faz com o Cabral de “O Cão Sem Plumas”, “Uma Faca Só Lâmina” e “O Rio” em *Servidão de Passagem*; acertadas plenamente as contas com a série nacional, Haroldo reconsidera sua primeira poesia já não à luz do simbolismo que a instigara, mas no leque de uma concepção mais abrangente, a do barroco, que seria não um período da arte ocidental, e sim uma tendência que, de acordo com o sinólogo inglês Graham, surge em diversas épocas e lugares, como na China da dinastia T’ang, na Península Ibérica do século XVII e na França do século XIX; esse momento, contrapartida da implosão concreta, resultaria na explosão

chamada *Galáxias*. Seriam ambos os momentos as duas faces de um mesmo impulso, a contração e a dilatação da mesma pulsão poética. O neobarroquismo de *Galáxias* abre a Haroldo as portas da reelaboração de temas, imagens e demais preocupações presentes desde sempre em seu trabalho.

Signância Quase Céu propõe-se refazer a descida aos Infernos de Dante e Odisseu, é verdade, mas também de Pound e Eliot, bem como a subida ao céu de Mallarmé. Consolidam-se aqui plenamente todas as características temáticas e lingüísticas do alto modernismo internacional. Certo simbolismo havia sido conveniente ponto de partida; a reconsideração do modernismo apresentara uma série de problemas verdadeiros, como a da resposta do poeta ao caráter cinético do mundo moderno e falsos, como o da criação de uma arte nacional preocupada com problemas sociais. O barroco abria-lhe todas as possibilidades da linguagem para deleitosa exploração. A plena inserção no modernismo internacional pressupunha, por sua vez, rigorosa seleção de todos os recursos e preocupações disponíveis, mas esta franqueava ao poeta acesso a todos os mitos regionais e a todas as tradições. Delineia-se aqui claramente o projeto de um poema longo. Este, que principia de fato com a “Nékuia” de *Signância Quase Céu*, vai se concretizar inteiramente em *Finismundo*. No entretanto, como Pound e Eliot nos anos 10, Haroldo elabora seus melhores poemas curtos, a partir de “Status Viatoris: Entrefiguras”, com sua série de “Figuras de Palavras: Vida”. Em *A Educação dos Cinco Sentidos*, o poema que dá título ao livro se incumbe da tarefa de expor sua “arte poética” explicitamente, enquanto que a “Ode Explícita”, à maneira de um manifesto retrospectivo que responde aos manifestos prospectivos como “O Plano Piloto”, realiza um balanço do percurso feito, encerrando-o. Nos outros poemas do volume, Haroldo, que havia se revoltado contra a ditadura do coloquial que certo modernismo epigonal pregava, inventa uma poesia autenticamente coloquial

vazada numa linguagem estranhamente rebuscada, obtendo com isso efeitos de inusitado humor; seus dois “Opúsculos Goetheanos” namoram, contudo, uma dicção mais elevada.

Retornamos, aqui, a *Finismundo: a Última Viagem*. O título parece propor claramente uma última viagem ao fim do mundo, dois finais depois dos quais nada mais há, portanto. O poema, entretanto, revela que se vai além do fim do mundo, numa viagem que vem depois da última. O título, assim, é menos uma definição do conteúdo do poema que um marco a ser superado, um desafio que convoca o poeta à *húbris*. Cabe perguntar que viagem pós-última é essa de Odisseu ao além do finismundo? Há, aliás, dois personagens: o “último Odisseu multi-ardiloso” e o “urbano Ulisses sobrevivido ao mito”. Na verdade ambos os personagens são o mesmo, mas diferentemente apresentados, pois o poema é um díptico que ensaia o mesmo tema em duas dicções, a elevada e a irônico-desencantada. Odisseu, o último, protagoniza uma aventura mallarmaica, enquanto que Ulisses é personagem de uma queda eliotiana.

A viagem de que fala o poema, em sua primeira parte, vai rumo a um incógnito tão desconhecido que o próprio narrador não sabe dizer-lhe a meta ou o sucesso. Sabe-se que, depois de velho, deixou a Ítaca a que tornara, em direção, segundo Dante, à ilha do Purgatório coroada pelo Paraíso. Ítaca tornou-se ponto de partida, e, a rigor, não pode haver ponto de chegada. Na segunda parte do díptico, a viagem nem sequer ocorre, exceto em detalhes mínimos de uma vida urbano-cotidiana degradada. A viagem, para todos os efeitos, não é nem mesmo descrita, pois trata-se, como eu já disse antes, citando Mallarmé, “da só tenção de ir além de/Uma Índia em sombras e sobras”. A viagem da primeira parte, portanto, refere-se, a um só tempo, a todo o heroísmo de um poeta-explorador como Camões, propondo-se superá-la, no que consiste sua *hybris*. Como se trata de uma viagem não-descrita, ela transforma-se em algo como uma viagem

absolutamente pura: existe, de fato, o viajar, não a viagem; não, pelo menos, uma viagem, mas aquilo, indefinível, que todas as viagens ao desconhecido têm em comum. Essa viagem-síntese só pode mesmo ocorrer depois de todas as outras e é tanto a encarnação de toda a curiosidade espaço-temporal, como a abertura máxima ao que não se conhece, ao novo, ou seja, emblema da aventura que tem sido a modernidade tanto da poesia quanto de toda nossa civilização. Adorno e Horkheimer localizaram significativamente no episódio de Odisseu e as sereias (quando este manda seus companheiros amarrarem-no ao mastro da embarcação para poder ouvir o canto das perigosas criaturas dos arrecifes sem ceder à atração que por elas sentiria, enquanto seus companheiros remam com os ouvidos tapados com cera, para nem sequer ouvirem-lhes o canto), o princípio do périplo de toda a civilização, pois as sereias significam, para os dois autores de *A Dialética do Esclarecimento*, a natureza em vias de ser abandonada e que ainda tenta, uma última vez, chamar o ser humano de volta para si. T.S. Eliot, em *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, fala desde o ponto de vista de um mundo tão distante da natureza, tão caído civilização adentro, que o próprio narrador diz: “I have heard the mermaids singing each to each/I do not think that they will sing to me”. (“Ouvi as sereias cantando umas para as outras/não creio que elas venham a cantar para mim”). Algo similar ocorre em Kafka, cujas sereias possuem como arma mais letal não o canto, mas o silêncio. E, em *Finismundo*, nos decassílabos camonianos finais-decassílabos que, aliás, homenageiam a Odorico Mendes, o grande tradutor que reinventou a dicção de Camões para vazar em português Homero e Virgílio; uma homenagem que se assemelha ao que Pound realiza no primeiro Canto ao citar a *Odisséia* na tradução inglesa de uma tradução latina - Haroldo arremata: “Serena agora o canto convulsivo/o doceamargo pranto das sereias/(ultrassom incaptado ao ouvido humano)”. A segunda parte também se fecha com uma consideração sobre as sereias, agora degradadas

ao nível de sirenes: "Açuladas sirenes/cortam teu coração cotidiano". Mesmo o sinal, transpassado em Dante, tornou-se na segunda parte um semáforo vigilante.

"Os melhores poemas" diz o poeta inglês Donald Davie, citando Pasternák, "falamos de seu próprio nascimento". *Finismundo* tem como tema a discussão da possibilidade da poesia num mundo infenso às aventuras, pois, se sabiam os antigos que só um grande poema perpetuaria seus feitos, sabiam eles também que a poesia necessitava desses feitos para ter o que cantar. A primeira parte do poema, declara heróico-ironicamente, que a verdadeira *hiibris* atual realiza-se não fora, mas dentro do poema, é a própria tenção de levar o modernismo para um desconhecido além de si mesmo. A segunda parte discorre não apenas sobre as dificuldades de fazê-lo em nosso mundo, mas lembra também que essa obrigação se afirma, para o verdadeiro poeta, nos mais mínimos objetos. A única maneira de serenar o pranto convulsivo das sereias, ultrassom incaptado ao ouvido humano, mas não ao sobre-humano do poeta, é tentar o vôo tresloucado, por mais que ele permaneça secreto como o milagre que nos narra Borges. A pena de não se arremeter ao *folle volo* é ter, como Prometeu o seu fígado, o coração cotidianamente cortado pelas açuladas sirenes, nas quais ouve o poeta as sereias.

GALAXIAS, WORK IN PROGRESS, BARROCO

Roberto Echavarren

Hélène Cixous constata que en *Finnegan's Wake*:

las palabras pueden comunicar como vasos..., el sentido puede circular a través de cadenas sonoras como a través de un espacio sin límites... pero hay, muy lejos es verdad, en el horizonte del lenguaje, un límite: Joyce no podrá desarticular la gramática sino a riesgo de encontrarse ahogado en un mar fonético, solo para siempre.¹

La aventura de la escritura moderna es la de sobrepasar todos los límites viéndose así abocada a la muerte del arte como pronosticaba Hegel y como la pone en escena Tristán Tzara. La rompiente de los límites se abre a una experiencia de incomunicación. Hasta cierto punto poetas como Vicente Huidobro prescindieron de la gramática, construyendo collages de iconos metafóricos. Esta tendencia fue llevada a cierto extremo por la poesía concretista brasileira del grupo "Noigandres" en los años cincuenta. Curiosamente los poemas concretistas no fueron un caos sino secuencias ordenadas de permutaciones fonéticas. Trazaron escalas y deslizamiento de (a veces) palabras-marca de la propaganda: fueron contra-marcas pop, imitaron, por su disposición, efectos del op art, suspensiones y transmutaciones vibratorias de Vasarely y Soto.

Pero en *Galaxias* (San Pablo, Ex Libris, 1984) Haroldo de Campos retoma el límite que Joyce en *Finnegan's Wake* no llegó a

abolir: la ilación gramatical. Aunque hay diferencias: mientras Joyce respeta los signos de puntuación, De Campos los suprime. El efecto es un flujo torrencial de frases.

Este es el enclave en que se juega la nueva poesía (y la poética) de Haroldo de Campos. Joyce es reconocido en el propio texto como el intertexto capital. Pero además, las largas y complejas frases (de configuración indeterminada a veces, ya que carecen de puntuación) recuerdan la torturada y vertiginosa sintaxis del barroco, en particular español (Góngora y Sor Juana). De Campos es consciente de este nuevo lazo de familia y, más tarde, en un ensayo *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso de Gregório de Mattos* (Salvador, FCJA, 1989), acusa a la obra de Antônio Cândido, *A Formação da Literatura Brasileira*, de 1959, de denegar existencia o gravitación histórica a la tradición barroca fundada en el Brasil por el poeta Gregório de Mattos. De Campos examina el modelo de literatura y de tradición literaria que propone Antônio Cândido, un modelo que concuerda con un romanticismo domado por el clasicismo, y anunciador del realismo, que privilegia las funciones emotiva, referencial y comunicativa del mensaje literario. A este modelo contrapone el de Jakobson que en su artículo "Lingüística y poética" (1958) destaca las funciones poética y metalingüística del mensaje literario y construye así un modelo que resulta mucho más cercano a la poética del barroco. Si la función poética - centrada en la elaboración del mensaje atendiendo a los aspectos de redundancia significativa - predomina rotunda en el caso de Góngora, en Sor Juana asistimos a una exacerbación, junto a la función poética, de la función metalingüística, que llama la atención y se vuelca críticamente sobre el código, es decir, sobre el ordenamiento gramatical y ontológico-metafísico que hace posible el mensaje. "El sueño" de Sor Juana comete un examen de la lógica y de los instrumentos téticos del conocer (o "categorías").

De Campos demuestra que el disminuir la importancia o denegar la gravitación de un poeta como Gregório de Mattos por parte de los historiadores de la literatura brasileira es un gesto que implica no sólo la obliteración de un poeta, sino también de cierto tipo de poética, y aun de una cierta visión de la tradición literaria de la lengua portuguesa en el Brasil.

A la luz de este ensayo crucial podemos leer *Galaxias* no sólo como una suerte de "transcreación" de *Finnegan's Wake* sino además como una añagnósis del barroco fundador. Contrarresta así De Campos la visión de algunos historiadores de la literatura del Brasil, que "normalizan" la tradición a partir de un clasicismo y un romanticismo mayoritarios, oficiales y carentes de cualquier exceso. (Pero De Campos reconoce también, sin embargo, que el mismo Antônio Cândido, en un ensayo de 1970, *Dialética da Malandragem*, opera una vuelta de tuerca y un cuestionamiento "dialéctico" de su propio modelo de 1959 - *Formação* - al tomar en consideración pautas de "expresiones rutilantes, que reaparecen de modo periódico").

Galaxias y los escritos críticos concomitantes de De Campos, marcan un vuelco en su escritura y en su poética. Pasa de una etapa concretista, de escritura disociada gramaticalmente, que debe más al modo icónico de cierta primera vanguardia y al aspecto ideogramático e imagista de Ezra Pound, y abraza la sintaxis vertiginosa del barroco, cuyo efecto acentúa al suprimir los signos de puntuación. Se desliza, por otra parte, hacia el referente contemporáneo de James Joyce, hacia el fluir de *riverrun*, un paradigma deformante de las palabras pero sintáctico: el de *Finnegan's Wake*.

En esta nueva etapa, De Campos pasa a integrar el mapa del neobarroco español y latinoamericano que, a partir de una revalorización de Góngora por parte del simbolismo francés encuentra sus primeros practicantes en Ramón del Valle Inclán,

cierto Rubén Darío y el Julio Herrera y Reissig de "La torre de las esfinges". Pero el poeta que más cabalmente encarna esta tendencia es José Lezama Lima.

En sus ensayos, Lezama no sólo se ocupa de Góngora, sino que además rompe con la linearidad de las tradiciones poéticas cuando elabora la noción de "era imaginaria". Encuentra orígenes, en el sentido de Walter Benjamin, de *Ursprung*:² saltos, o brotes discontinuos pero potencialmente equivalentes en economías o dispositivos significantes muy alejados (por ejemplo, su interpretación del sistema poético de los egipcios o de los chinos). Esta estrategia de Lezama Lima le permite hacer hablar a esas constelaciones "muertas" a través de colosos largo tiempo enmudecidos. Tal continuidad de la discontinuidad deshace cualquier continuismo histórico, la noción misma de "identidad" de un acervo "nacional" o "continental". Vale la pena notar, además, en este sentido, que el surgimiento de la poética barroca en la literatura del continente europeo tiene que ver con el redescubrimiento de un fragmento griego anónimo de la antigüedad, el tratado poético acerca de "Lo sublime". Y cuando, en su libro *La expresión americana*, Lezama Lima afirma que la serpiente americana es el último dragón asiático, salta por encima de cualquier antecedente europeo u occidental del quehacer literario. Vuelve cercano lo más lejano. Confronta lo extraño en lo familiar, con un choque a la vez siniestro y gozoso.

Los nuevos poetas latinoamericanos, trátase de Néstor Perlongher, Eduardo Milán o Paulo Leminski, escriben en el espacio literario abierto por José Lezama Lima y por Haroldo de Campos. Integran una tendencia contraria, o simplemente ajena, a la "normalidad", a la "identidad" nacional, al predominio de la función comunicativa, todos rasgos de cierto coloquialismo chato que predefine tanto la escritura como al lector.

Se ha dicho que el *Finnegan's Wake* va más allá de la novela hacia la recuperación de un *epos*, dado que el aspecto alegórico (o si se quiere mítico) predomina sobre el aspecto referencial. La acción es dicción, resuena a partir de construcciones verbales momentáneas que tienen que ver con el tono, la inflexión, el estado de ánimo y la dinámica de fuerzas de una experiencia corporal puesta en juego en la letra. Es así que ciertos nombres, ciertos significantes, se hacen personajes, o mejor, sombras momentáneas, o invocaciones someras que sirven de pretexto a arranques verbales. Pone en escena una libido con curvas ascendentes y descendentes imbricada en el juego deformante de la prosodia, de una arenga, monólogo, o diálogo monológico, por un juego de oposiciones (cuyo modelo intelectual estaría proporcionado entre otros por Giordano Bruno) que desencadena los impulsos encontrados de esta escritura.

El resultado no es contar más, sino contar menos, un casi no contar. No es ver más, sino ver menos, apenas entrever. Consiste en una permanente desagregación y extinción de cualquier circunstancia en la duración precaria de un régimen de diferencias que apenas se sostienen unas contra las otras.

Ya Juan de Jáuregui, adversario de Góngora, al escribir contra *Las soledades* en su "Antídoto" se queja de que tantos recursos y artificios se hayan puesto al servicio de un tema indigno de una composición de arte mayor, una historia mínima y deleznable acerca de pollos y gallinas. El poema escéptico de Sor Juana, "El sueño", aboca a un naufragio de las categorías que ordenan la experiencia y orientan cualquier camino del conocer. Lo que se salva en este poema, como en *Finnegan's*, como en *Las soledades*, es la unidad de un impulso que carece de sentido del fin, y acaba por agotamiento de sus líneas de fuerza. Por otra parte Baudelaire en su soneto de las "Correspondencias" pone en escena una caída de las distinciones o clasificaciones que el mismo soneto esboza. La poesía simbolista, a pesar y a causa de su proliferación

isotópica, no construye una hipersignificación sino que constata un derrumbamiento, un retraerse del significado.

Harry Levin, al escribir sobre *Finnegan's Wake*, juzga que su aparente riqueza es pobreza, que el libro es un motor o máquina significante a-teleológica, puesta en marcha como la lengua absurda de un loro.³ Nota también la relevancia de la prosopopeya del río. Como el flujo de un río concibe también Góngora el discurrir de *Las soledades*, y el canto de "Polifemo" es la prosopopeya de un coloso (cf. la descripción del cíclope como una masa de piedras, o montaña).

Lo singular, nota Levin en *Finnegan's*, se generaliza en el gesto significante y pierde la concreción y la persistencia de una figuración realista.⁴ Pero esa generalidad, agrego yo, no se universaliza más que como "universal ilógico" (juicio estético para Kant) que lo retrotrae a su singularidad o concreción estética, llamativa pero reticente, de alas cortas. La sucesión de figuras indeterminadas y momentáneas, con un filo cómico que bautiza cada momento o impulso, lleva las partículas a una inflexible metamorfosis marina. Nada permanece en su ser sino que es procesado en un *sea change* (para retomar la expresión de Shakespeare en *La tempestad*). Esta es la prueba de que ha sido procesado, pero ese proceso lo sustrae del significado convencional para integrarlo en un habla inmediata y circunscrita que lo canaliza como un particular escape de energía.

No es un discurso moralizante, aunque pretende serlo ocasionalmente para mantener la tensión gozosa y perversa que lo engendra. Hay, sí, moral en la consistencia esforzada, en el esfuerzo perseverante del autor puesto al servicio del texto.

Harry Levin nombra algunos de los procedimientos joyceanos. Son acústicos la "rima, aliteración, asonancia, onomatopeya". Son morfológicos las "concreciones secundarias, infijos, etimologías, idiotismos". Son alfabéticos los "acrósticos,

anagramas, palíndromos, inversiones. Hay otros, todavía, más deportivos, que permiten formar toda una frase cambiando cada vez una letra o que entretejen en una narración grupos de palabras de la misma familia".⁵

El texto acomoda una pronunciación extravagante, extraoficial, del inglés contaminado de otras lenguas más o menos "primas". Es el ejercicio histriónico de alguien (Joyce pensó en un momento ser actor) que exhibe un idiolecto, las idiosincrasias que si bien transitan el idioma inglés, no hacen del hablante un esclavo de él. El *Work in Progress* es concebido por Joyce como una batalla contra la lengua (y por implicación contra el poder dominador sobre Irlanda): "He luchado por eso durante veinte años... Ahora la guerra entre Inglaterra y yo ha terminado, y soy el conquistador".⁶

Pero esta batalla, aunque exhibe una "habilidad casi hiperestésica para reproducir las sensaciones", más bien reduce lo expresado al otorgar autonomía a los acoplamientos sonoros o "música".⁷ Más que una narración es una digresión continua "con una posibilidad del equívoco que sólo pertenece a los dioses".⁸

La crueldad lasciva contra el inglés es teatral, no busca un fondo significativo, sino que pone en escena figuraciones instantáneas hechas de restos de prejuicios no tomados en serio, se vale de medios cínicos para proseguir, como un engañador que pasea su estafa por espíritu deportivo, para gozar al lucirse. Pero su logro, mientras dura, no es engañoso, sino liberador.

A pesar de sus variantes el habla de *Finnegan's* es más coherente, más integrada, más íntimamente grácil y flexible, tiene una unidad de impulso más cabal que los *Cantos* de Ezra Pound.

Galaxias, de Haroldo de Campos, se propone como un ejercicio metódico, obstinado, de cincuenta páginas, o poemas

autónomos de un poco más de cuarenta versos cada uno, versos que suelen ir de un margen a otro de la página y tienen por lo tanto una longitud equivalente. Su motivo explicitado en consistentes variaciones es el libro-viaje, no acerca de un viaje, sino viaje en sí, escritura-periplo, que incluye sin embargo temas de viaje, memorias fragmentarias de experiencias en distintos lugares, pedazos o "avos" de historia que tienen que ver con Europa, Estados Unidos, México, Argentina. A estos esbozos de contenido se agregan unas pocas escenas que ocurren dentro del Brasil, tal una ceremonia de macumba o la visita a una iglesia colonial.

Los apuntes del turista que en París por ejemplo observa la pareja de un negro y una rubia, incidentes itinerantes, deben algo al espíritu aventurero y transgresor de los años sesenta (época en que fueron escritas algunas de estas páginas), cuando un mundo, un orden, se derrumbaba y se llevaban a cabo experimentos menos represivos del erotismo y la convivencia. Estos viajes acaparan algunos detalles de una experiencia anarquizante, trasmutados en una trama sonora afín aunque diversa al *Finnegan's*, un martilleo que, si bordea lo monótono (a veces la repetición, insistente de fonemas), resulta interrumpido por algún agregado impredecible, por un cambio de idioma o salto de tema.

Uno de los trozos más memorables se refiere a un mosaico romano en el País Vasco que representa a un Dionisos acompañado de una pantera, expuesto por el estallido de una bomba de la guerra civil. En el recuerdo deslumbrado los colores intensos del esmalte parecen evocar aún el humo de la bomba que sigue abriendo tesoros en su niebla.

Pero en cada poema insiste la isotopía del libro, no del libro-objeto, sino del libro-curso y recurso, el escribir que suplanta cualquier figuración. No subraya la autoimportancia del libro, la

relevancia de la obra como producto, sino la operación del escribir como proceso catártico, reverso intensificador de las experiencias, y experiencia por antonomasia. El libro es la ocasión donde la historia se borra al inscribirse, donde una intensidad perfora cualquier contenido, cualquier imagen. Esa uña de tiempo (escribir) rompe el tiempo lineal y abre el tiempo sincrónico, espasmódico, del libro.

El impulso de esta escritura es metonímico y se capta en las reiteraciones: a veces una palabra o sus permutas se repiten muchas veces en la misma página, a veces una sílaba, paronomasia o aliteración, como las unidades mínimas de una secuencia, de un *continuum* o *perpetuum mobile* que sólo conoce una insistencia maniática y el coraje humilde y soberano que la mantiene.

Predomina un portugués ocasionalmente deformado y con interferencias del español o italiano, más unas pocas salpicaduras de alemán, francés o inglés. En el *Finnegan's* el gesto es histriónico, como si expresara "salidas" ocurrientes de un actor, vivas reacciones o su fingimiento humorístico (sintaxis de vaudeville podríamos llamarla). El escribir es comparado a un suplicio chino que mantiene cierta semejanza, se diría, con las operaciones de la máquina sobre los cuerpos de los condenados en "En la colonia penal" de Kafka. Los aspectos temáticos de la crónica de viajes van siendo sustituidos a medida que avanza el libro por una reflexión y registro del dispositivo engendrador de la escritura. En opinión de este lector el punto más alto de *Galaxias* se alcanza cuando la experiencia de escribir y el experimentar procesos corporales, presiones fisiológicas o sufrimientos vividos como goces (torturas) parecen superponerse, casi coincidiendo pero zafándose y diferenciándose, en el intento de focalizar, más que contenidos, el principio articulador del escribir, el principio generador de las torsiones significantes que remarcan al desviarse ese agolpamiento fisiológico, el cuerpo real e histórico, nudo fatal esclavizado en

su ejercicio a las retículas filosas que lo hacen pulpa y le brindan suplicio y éxtasis.

Notas:

¹ Hélène Cixous, *L'exil de James Joyce*, Paris, Grasset, 1968, p. 830.

² Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, p. 29; mencionado por Haroldo de Campos en *O sequestro* ..., en el texto, p. 64, y en la correspondiente nota 53.

³ Harry Levin, *James Joyce*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 197.

⁴ Ibidem, p. 193.

⁵ Ibidem, pp. 185-186.

⁶ Citado en Richard Ellmann, *James Joyce*, New York, Oxford University Press, 1959, p. 705.

⁷ Harry Levin, *op. cit.*, p. 182.

⁸ Ibidem, p. 179.

UM SARAMPO DE ESTRELAS PARA 'GALÁXIAS'* (ESTRUTURA TEXTUAL E MUSICAL)

Livio Tragtenberg**

Este texto divide-se em dois momentos. O primeiro, um comentário a propósito da musicalização do texto *Galáxias* de Haroldo de Campos. E o segundo, um diálogo interativo com esse texto poético. Ambos são na realidade, uma introdução para a apresentação de momentos, flocos, nuvemzinhas, da minha composição musical para *Galáxias* que foi apresentada na homenagem realizada para o poeta em junho de 1991 em Salto, Uruguay.

A parte II deste texto foi concebida para ser lida intercalada, em ping-pong com *Galáxias*. Isto é, para cada linha de meu texto deve-se intercalar uma linha completa de qualquer formante de *Galáxias*; já que em média, os formantes de *Galáxias* tem de 46 a 48 linhas. Outras opções de encadeamento entre os dois textos podem ser experimentadas, como por exemplo: diferentes formantes de *Galáxias* lidos simultaneamente em contraponto, o que provoca um embaçamento fônico-semântico em oposição a coloquialidade do texto crítico.

I

Severo Sarduy em texto sobre a poesia de Haroldo de Campos refere-se a viagem das *Galáxias* como um "exílio através das ilhas que são como parênteses no livro do mar".¹ Do Livro-mar

ao Livro-areia de Borges e ao Livro-cósmico, imantado, aí-lá, palpita em suspensão o vocábulo galático. Como num grande sistema de forças onde interagem os impulsos e pulsões em colisões, o texto galático recusa a mecânica da gramática, propondo um jorro de corposvocábulos num contínuo jogo amoroso de palavras-imagens.

Como um *cosmos*, os formantes móveis de *Galáxias* (apenas o formante inicial e o final são fixos) movimentam-se *grosso modo* em duas hipérboles principais: a primeira, onde o fazer e desfazer do texto é a própria viagem do texto e sua medida de composição; a segunda é composta - sempre com uma mirada de largo espectro e a distância - por meteoritos textuais expelidos para fora do círculo de gravitação principal do sistema e que contém cápsulas de viagens corporificadas em situações vivida-imaginadas que percorrem percursos caóticos.

Essas duas direções principais trincam-se constantemente na individualidade do vocábulo, ou ainda, na articulação probabilística de um mar de códigos quebrando na praia. Então, como capturar essas articulações nodais e colocá-las no tempo-espço musical?

Boa parte do pensamento composicional nos dias de hoje tem privilegiado o fenômeno *quantitativo* na articulação estrutural. Isso tem direcionado a procura dos eixos e parâmetros que baseiam a arquitetura do tempo-espço musical. É comum incorrer na tentação da estatística, da estocástica. “- Ah... a mística dos números...”. É justamente na relação entre quantificação e qualificação que se operam as sínteses principais no sistema de partida adotado, que é, no caso da estatística, o numérico. Esse é o divisor de águas da pertinência, é o momento em que a idéia de isomorfismo só se impõe se o objeto que sofre sua influência adquire qualidades específicas em seu sistema de signos resultantes dessa projeção estrutural. Em suma, se na transposição não há

apenas esquematismo. Na verdade o ponto mais importante na transposição do *tempus* escritural para o *tempus* musical é o da reverberação paralela de outros sistemas inseridos no código que ocorre concomitantemente no instante da fruição do leitor e do ouvinte; sendo que essa reverberação é a expressão da particularidade do próprio código. Ou seja, aquilo que o leitor transforma em percepção de imagens e musicalidade na leitura, e que também o ouvinte converte em imagem e espacialidade, bem como a relação - que se estabelece de forma diferenciada - entre memória de leitura e memória auditiva.

Procurando capturar os formantes que impulsionam os diversos sentidos na fruição do texto, desloquei a idéia de isomorfismo para uma função transitiva no meu processo de tradução de signos. De elemento propulsor, o resultado isomórfico, ou o conjunto de identidades isomórficas, se construiria a partir da desmontagem do texto poético em sua nova conformação na estrutura musical; isto é, de estrutura global de partida para característica constitutiva principal da estrutura de chegada, observando as adaptações necessárias no novo código.

No fundo, o processo utilizado foi de deslocamento do parâmetro de isomorfia de conceito globalizante para baliza permanente das estruturas locais, disseminando assim o conceito, que ganha uma função mais fecunda no processo como *característica comum* nos elementos.

O impulso de *Galáxias* como *perpetuum mobile* abriga dois movimentos contrastantes, mas não contraditórios. Ao mesmo tempo em que o desenvolvimento e a construção do texto se dá por *acidentes* colisões fônico-semânticas ligadas a uma percepção instantaneísta, este processo está relacionado intrinsecamente a um mesmo procedimento básico, unificador e irradiador. Essa tensão entre a atração gravitacional que exerce esse conceito

nuclear e as explosões reverberativas do instante (verdadeiros enclaves nodais) como unidade de desenvolvimento, é o campo magnético onde se instala a idéia de isomorfismo. Portanto, por choque essa idéia processa a ampliação e redução dos elementos do texto, engendrando na utilização sonora das palavras sua identidade isomórfica: metatexto.

A garganta como lupa

Para além da tentação estatística que oferece *Galáxias* ao olho de músico, “o compositor é o olho que imagina o ouvido”,² a primeira constatação é a de que o tempo musical deve, mais do que comportar as simultaneidades desse texto pluridimensional, introduzi-las de forma não-discursiva. Procurando uma temporalidade que se construa de forma a absorver a geografia crispada de um texto que está se fazendo, em trânsito e que não comporta repouso ou conclusão em seu devir. Essa temporalidade não deve apenas *representar* a vertigem verbal-visual do texto com referências diretas à memória auditiva, mas ser capaz de elaborar-se como não-direcionamento, isto é, livre de parâmetros fixos de temporalidade (relação pulso/ocorrência) que construam padrões quantitativos de tempo. Sendo assim, essa transitividade (que também embute a idéia de funcionalidade que privilegia o *fato e não a referência*), deve estender-se ao processo composicional e à forma de realização da composição como um todo.

Posto que a estruturação global dos elementos musicais e textuais se baseia num mesmo princípio (que *desliza* e não sofre complementariedade de um desenvolvimento, seja ele motivico, temático, etc.), a questão de relacionamento entre as partes abole de saída a idéia de casualidade como arbítrio. Isto é, a ordem dos fatores não altera o resultado. Antiteologismo. Assim a *mise en oeuvre* pode partir de qualquer ponto: de um som a conglomerados

sonoros a seqüências amplas de conglomerados de sons e silêncios, etc. De forma similar a um céu nublado em movimento não direcionado, com as formações nebulosas se interpenetrando e se transformando nessa interação. E cada formante/nuvem, a exemplo de um móvel, optando entre as várias possibilidades, por um encontro ou pela dissolução no tempo-espço. Esse *deslizamento* do continuum temporal se estende também ao trabalho com o texto. *Galáxias*, ao mesmo tempo que rompe com as estruturas contínuas da gramática coloquial, serve-se dela - não sem uma ponta de perversão lingüística - de seus elementos de ligação (como artigos, preposições e pronomes) por exemplo; para de uma forma a la *readymade* expor as vértebras de sua construção, fazendo um uso brutalista dessa mesma gramática coloquial que, em última análise, nos remete a concretude da palavra.

Penteando o texto a contrapelo (desmontando para remontar), buscando o peso e potencial de cada elemento no *continuum* textual, assim iniciou-se a operação de reconhecimento do *olho de compositor*. Essa operação possibilitou a identificação de alguns módulos de seqüências resultantes, entre outros procedimentos, de aliterações e paronomásias. Esses módulos divididos principalmente por suas características sonoras foram a base de delimitação dos formantes: séries de base. Novas seqüências de nebulosas criaram um precário mapeamento não totalmente fixo de cada formante/página de *Galáxias*. Essa leitura, da garganta como lupa, da unidade fônica como determinante principal (sem abandonar as reverberações paralelas semântico-visuais) da manipulação do texto, fez emergir diferentes possibilidades de leituras rítmicas e sobreposições textuais. A partir dessas séries de base se deu a desmontagem/remontagem por processos aditivos e de subtração, bem como de sobreposição:

e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa³

num outro momento:

e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa

a própria interferência gráfica no texto, relaciona num primeiro momento, olho e ouvido; de forma que o tempo que o olho leva para percorrer as palavras que estão riscadas (e que não serão pronunciadas), determina a pausa entre as palavras descobertas e que serão pronunciadas. Esse ritmo resultante oferece a vantagem de mesclar naturalidade e arbitrariedade (exitação) na leitura, bem como de não estar relacionada a nenhuma outra ordem temporal condicionante em termos de micro e macroforma.

A disposição temporal do texto pode obedecer a padrões tanto horizontais como verticais, da monodia a polifonia, do monólogo a varias vozes a varios monólogos a varias vozes.

Não existindo nenhuma relação de dependência entre as partes vocais e instrumentais, posto que estão participando de um mesmo processo não teleológico, não existe também relação de *comentário* e *complementariedade* no encadeamento dos materiais sonoros e textuais. Relacionados, por uma espécie código DNA comum, os formantes da composição interagem no devir sonoro de forma centrífuga na composição de um céu em movimento que, a uma simples lufada de vento, pode ter sua conformação completamente alterada.

II

primeiro galáxias é música como eu necessito possibilidades é música também no sentido que é um texto jogo a ser tocado me lembra cage lendo as cartas astronômicas e explorando as superfícies do papel e aí já vão quase 10 anos de música pensada em projeto esquemas fórmulas se alternando uma espécie de galáxia de mecanismos em alteração

instrumentos situações sonoras e o retorno a estaca zero mas nunca inerte então a decupagem da macro ao micro mas são vários níveis de macro e micro do livro a página ao som a alteração da aliteração a seqüências e aí a matemática tornando concreta uma percepção sonora identificando aglomerações nebulosas séries de base como aquelas que adorno ouvia em mahler e que não tem a nada a ver com série de doze sons e mais com o jogo da memória do ouvinte e a partir dessas nebulosas fragmentos do fragmento a decomposição e o buraco negro a interferência mas sempre a oralidade sempre de olho nos objetivos a ordem cosmológica do texto e a garganta como lupa o som como descoberta e então gertrude stein em *four saints in three acts* e a tensão dos artigos e preposições pinçados gerando uma fala relutante não revelante pré-espirro textual epifânica e fria congelante ao mesmo tempo que aos poucos revela a sua metamorfose ambulante como se fôssemos focando o objeto-período com o telescópio do fragmento e as qualidades fossem se apresentando até a conformação completa da constelação que antes se encobria parcialmente um tempo nublado a noiva finalmente despida da gramática neutra quase articulada e como em corrente alternada uma matemática similar expelindo as intervenções sonoras que compõe o sarampo estelar que vai se formando uma matemática de quatro operações somando subtraindo dividindo multiplicando dentro de um céu delimitado 48 unidades de tempo número análogo aos de linhas em média por fragmento de texto que em circularidade se adensa e se rarefaz segundo uma aplicação meio caótica dessas contas que são a arquitetura pré-concebida e que não tem nenhum propósito estilístico que emerge involuntariamente com sua matemática rasa e fundamental sujeito as manipulações imprevisíveis de uma outra ordem matemática que o engloba de passagem em transformação dessa forma abole-se na continuidade sonora as rupturas e se recupera o deslizamento verbalingual do texto em sua formidável coloquialidade e como essa operação básica aditiva se assemelha às séries numéricas conhecidas ela não sofre da necessidade de um começo e um fim é uma linha composta ao infinito por pontos suspensa por uma conta que não tem fim um papo no tempo-espaco sem hora prá começar prá acabar

São Paulo, junho de 1991

Notas:

* Este trabalho se tornou possível graças ao apoio de VITAE *apoio a Cultura, Educação e Promoção Social*, São Paulo, Brasil.

** Livio Tragtenberg compositor e saxofonista. Recebeu bôlsas de composição de VITAE, Brasil; e John Simon Guggenheim Foundation, Estados Unidos. Tem composições para orquestra e diversas formações instrumentais. Tem dois discos editados e autor do livro 'Artigos Musicais' (Ed. Perspectiva SP, 1991). Professor de Composição Musical na Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP.

¹ Sarduy, Severo. *Rumo Concretude* no livro «Signância Quase Céu» de Haroldo de Campos. São Paulo, Editoria Perspectiva, 1979.

² Boulez, Pierre. *Jalons (pour une décennie)*. Christian Bourgois Editeur, Paris, 1989, p. 128.

³ Campos, Haroldo de Campos. *Galáxias*. Editora Ex-Libris, São Paulo, 1984.

MEDIO SIGLO DE HAROLDO DE CAMPOS*

João Alexandre Barbosa
Universidade de São Paulo

I

En relación con Haroldo de Campos los límites temporales se encuentran claramente definidos: la reunión de su obra en *Xadrez de Estrelas*, de 1976, registraba el inicio de su "trayectoria textual" en *Auto do Possesso*, de 1950, y varios textos de los últimos años de la década anterior.

Luego de veinte años, por lo tanto, marcado por lo que se expresa en el título de ese libro, la *persona* del ajedrecista toma el lugar del poeta y se metamorfosea, mediante sucesivos experimentos e intentos, hasta que entre el amante, la amada, el poseído y el exorcista, una poesía, o, mejor, "un poeta nace / en los bulbos del mes de agosto", rechaza la renuncia y opta por las dificultades del juego poético. ("Difícil alborada", así fue como Sérgio Buarque de Holanda tituló el artículo periodístico donde discutía el primer libro de Haroldo de Campos).

Cincuenta años después, como se revela en *Crisantempo. No Espaço Curvo Nasce Um*, de 1998, habiendo alejado definitivamente de su tablero al inmoderado alfil (aludo a los versos que están en el habla del "ajedrecista": "Modera, oh alfil nocturno / la faena en mi tablero / y atiende: un poeta nace / en los bulbos del mes de agosto"), el ajedrecista renueva sus jugadas y, una vez más, se impone sobre el poseído y el exorcista.

En este largo período son dos las reuniones de poemas hechas por el propio autor, las de 1976 y 1998, en las que no ingresaron *Signantia Quasi Coelum*, de 1979, ni *A Educação dos Cinco Sentidos*, de 1985, que fueron recogidos, en parte, por Inês Oseki-Depré en la antología intitulada *Os Melhores Poemas de Haroldo de Campos*, de 1992.

Tanto en la obra reunida de 1976 como en la antología de 1992 se incluyeron fragmentos de *Galáxias*, cuyo inicio data de 1963 y su edición integral es de 1984.

Por otro lado, configurando plenamente la marca de su trayectoria, se encuentran los libros de crítica y las traducciones que, desde los años sesenta, explicitan, por así decirlo, una razón poética, ya sea en reuniones de ensayos o en estudios aislados sobre autores, obras o movimientos literarios, desde *Metalinguagem*, de 1967, hasta *O Arco-íris Branco. Ensaios de Literatura e Cultura*, de 1997, para el caso de la ensayística, y desde los *Cantares* de Ezra Pound, traducidos en 1960 junto con Augusto de Campos y Décio Pignatari, hasta el Canto II de la *Ilíada*, traducido en 1999 junto con Trajano Vieira, para el caso de la actividad creadora.

Todo ello sin hacer referencia a las numerosas traducciones que hizo de otros poetas, como instrumentos fundamentales para argumentaciones en ensayos de crítica o teoría literaria, entre los que destacan Kurt Schwitters, Gomer, Palazzeschi, Ungaretti, Bashô, Katsue, Marianne Moore, Arno Holz, Brecht, Hoelderlin, etc.

Si a esta relación de obras se le suma la participación decisiva en la propagación de un movimiento literario de grandes repercusiones para la historia posterior de la literatura brasileña - el Concretismo -, es posible comprender el grado de importancia que tuvo, y tiene, la presencia de Haroldo de Campos en la literatura contemporánea del Brasil. Una presencia que, aunque

escandalosa dadas sus dimensiones, no se resume en el elenco de obras publicadas o en los autores y temas tratados por el poeta-crítico.

Existe una cualidad en todos sus textos que, por cierto, solamente puede ser vislumbrada desde un ángulo de articulación crítica que, sin desprestigiar lo que hay en la obra de vertiginoso, busca establecer su unidad de base. Y esa cualidad tal vez sea lo que, precisamente y sin querer precipitar un argumento conclusivo, responde por la unidad: la prevalencia de un sentido para lo poético del lenguaje que hace que cada anotación crítica, cada intervención crítico-histórica o cada operación de traducción sea aglutinada por la acción del poeta, instancia última de la creación en el lenguaje.

Por eso mencioné la urgencia de un ángulo de articulación crítica: su ausencia parece ser la responsable de la monótona afirmación de que existen tres Haroldos, el poeta, el crítico y el traductor, cada uno recibiendo valoraciones diferentes, dependiendo del enfoque elegido por quien juzga y, lo que es bastante sugestivo de este tipo de enfoque, casi siempre dejando al poeta en el último lugar en la escala de valores adoptada.

De este modo, lo que existe de polémico en sus ensayos crítico-históricos o de inventivo en sus experimentos de traducción parecen pasar a lo largo de aquello que es cualidad esencial del poeta, esto es, el sentido de la función poética del lenguaje que se desprende del texto literario como operación reconfiguradora de la sensibilidad.

No en vano fueron dos de sus libros de crítica pensados explícitamente en la articulación entre texto y poética.

En el primero, *A Arte no Horizonte do Provável*, de 1969, sus seis partes son designaciones de poéticas, ya sea de lo fortuito,

de lo precario, de la brevedad, de la traducción, de la vanguardia o de la sincronía.

En el segundo, *A Operação do Texto*, de 1976, a partir de páginas que son, como dice el poeta, “una ‘provocación’ sincrónica a la historia”, Poe, Maiakóvski, Hoelderlin, Saussure, la poesía dramática japonesa, los novísimos poetas italianos y una reconstrucción arqueológica del barroco, todos los ensayos asumen la perspectiva de una prevalencia de la operación textual como matriz de la invención literaria. Y las primeras palabras de este libro sitúan, de manera cortante, el tipo de crítica deseada por el autor:

Este libro pertenece a la modalidad de crítica que Baudelaire llamaba *parcial*, la única que verdaderamente le interesaba (como hace poco recordaban, coincidentemente, Octavio Paz en *Los hijos del limo* y Robert Greer Cohn en *Nodes*). Quien mejor la definió fue Walter Benjamin en un aforismo (de *A Técnica do Crítico em 13 Teses*): “Quien no es capaz de tomar partido, debe callar”.

La operación del texto, aquí, es un ejercicio jubilatorio. Cuando tantos clasifican y esquematizan, es bueno que alguien o algunos restituyan a la crítica su dimensión heurística.

II

[...] empezaba a encadenarse un epos dónde donde dónde me siento tan oculto como aquella sombra tan remoto como aquel ignoto encrespase de onda cuántas máscaras hasta llegar al papel cuántas personae hasta llegar a la desnudez única del papel para la lucha desnuda de lo blanco frente a lo blanco el blanco es un lenguaje que se estructura como el lenguaje sus signos señalan con señas y designios son señales estos signos que se diseñan en flujo continuo y de cada pausa serpea un sesgo de posibles en cada retazo murmura un pleno de probables el silabario ilegible hormiguea como un casi de donde el libro arrulla la primera plúmula del libro viable que por poco parlotea y despluma y se calla insinúa la certeza de un signo isca ex libris para la nada que deslumbre de esa lengua tácita la tughra de solimán

el magnífico es un triple recinto de pájaros violeta y oro su cola se abre en lobulados espacios florales no se sabría por dónde ella comienza ni dónde ella termina.

El anterior es un fragmento de la obra *Galáxias*, que acompañó al poeta desde inicios de los años sesenta, por diez años, y fue configurada en libro veinte años después. O, con las propias palabras de Haroldo de Campos, en nota escrita en 1983 para el libro de 1984:

[...] el formante inicial de las *galaxias* (fin/comienzo: “y comienzo aquí”) es de 1963; el terminal (fin/comienzo: “cierro encierro”), de 1973. Texto imaginado en el extremar de los límites de la poesía y de la prosa, pulsión bioescritural en expansión galáctica entre esos dos formantes cambiables y cambiantes (teniendo por imán temático el viaje como libro o el libro como viaje, y por eso mismo entendido también como un “libro de ensayos”), hoy retrospectivamente, tendería a verlo como una insinuación épica que se resolvió en una epifánica.

La lectura de este pasaje de la obra, además de confirmar la apreciación retrospectiva del poeta, donde el desarrollo épico es sorprendido desde la primera frase (y la sorpresa es de la escritura, cuyo movimiento va imponiendo el brotar de epifanías), sirve para acentuar mejor aquella cualidad ya tantas veces referida de, a la manera de Mallarmé, dar “la iniciativa a las palabras”, recobrando, en el espacio estricto del texto, la dependencia fundamental entre cierta biografía y su registro poético.

Cualidad que hace convergir elementos del metalenguaje que, aún así, no son contrarios a la proliferación del lenguaje, de una historia del lenguaje, cuyos fragmentos son recogidos en los intersticios de los *biografemas*, máscaras que son nombradas como *personae* de aquellos pasajes entre el *ego* y el *ego scriptor* de Valéry.

De este modo, si la meditación acerca del propio movimiento del lenguaje funciona como matriz de significaciones, las imágenes recurrentes de pájaros y árboles recubren y flexionan el cálculo de la reflexión, estableciendo, de una vez por todas, la dependencia entre el decir y el hacer, o su *intención*, por recuperar silenciosamente una expresión de Valéry. Pero se trata una dependencia que tiene como horizonte “la nada que deslumbra de esa lengua tácita” y que, por eso, no se resuelve en términos de significados: así como la “tughra de solimán”, “se abre en lobulados espacios florales no se sabría dónde ella comienza ni dónde ella termina”.

Siendo así, entre comienzo y fin, el lenguaje asume su eminente dominio entre los fragmentos biográficos: el de la circularidad, que, en su versión poética, ejerce un enorme poder centrípeto, arrastrando y haciendo convergir todo. El movimiento contrario, el centrífugo, es sinónimo de lo que termina por ser explicitación teórico-crítica de la conciencia de la fuerza representada por las tensiones de la circularidad. Por eso, el trabajo de traducción y crítica, sinónimos de esa explicitación, cuando surge, viene informado por aquel mismo poder centrípeto.

III

Admitida la tesis de la imposibilidad en principio de la traducción de textos creativos, nos parece que esta engendra el corolario de la posibilidad, también en principio, de la recreación de esos textos. Tendremos, como quiere Bense, en otra lengua, distinta información estética, autónoma, pero ambas estarán ligadas entre sí por una relación de isomorfía: serán diferentes en cuanto a lenguaje, pero, como los cuerpos isomorfos, se cristalizarán dentro de un mismo sistema.

Entonces, para nosotros, traducción de textos creativos será siempre *recreación*, o creación paralela, autónoma pero recíproca. Cuanto más lleno de dificultades un texto, más recreable, más seductor como posibilidad

abierta de recreación. En una traducción de esa naturaleza, *se traduce el propio signo*, o sea, su materialidad misma (propiedades sonoras, imágenes visuales, en fin, todo aquello que forma, según Charles Morris, la *iconicidad* del signo estético, entendiendo como *signo icónico* aquel “que es de cierta manera similar a lo que denota”). El significado, el parámetro semántico, será tan solamente el hito demarcatorio del lugar de la empresa recreadora. Se está, por lo tanto, en el lado opuesto de la llamada traducción literal.

En este precioso texto intitulado “Da Tradução como Criação e como Crítica”, escrito en 1962, publicado en 1963 en revista y luego como parte del libro *Metalinguagem e Outras Metas*, de 1992, es posible confirmar la observación anterior.

Siendo un ensayo que reivindica la prominencia de Odorico Mendes, quien tradujo a Homero y Virgilio en el siglo XIX, y yendo contra la *fable convenue* de una historiografía literaria que insistía, e insiste, en ver las traducciones de aquel escritor como desvíos “monstruosos” de una supuesta literalidad, Haroldo de Campos percibe de forma contraria la cuestión de la traducibilidad de la poesía. Al optar por la *recreación*, o *transcreación*, como preferirá más tarde, el poeta establece la dependencia estricta entre la lectura y la propia creación poética. Leer poesía ya no como operación descifradora de significados, sino como recifradora de estructuras del lenguaje, donde los elementos semánticos son tomados en el más alto grado de intensidad, el del signo poético.

Sin embargo, una opción de este orden solamente podría ocurrir, como ocurre, en la convergencia de una amplia experiencia con el hacer poético, y un hacer poético que privilegiase la materialidad del lenguaje del que son ejemplares los productos resultantes de la fase de experimentación más radical de la Poesía Concreta; de una larga convivencia con la propia historia de la poesía, sobre todo en sus más agudos períodos de renovación, ya sea en referencia a la poesía en general o a la poesía brasileña en particular y, aún más, con el amplio cuadro de las modernas teorizaciones acerca de lo poético.

Por ello, se comprende que los soportes teóricos de este ensayo sean autores como Fabri o Max Bense, quienes consiguen calificar la calidad de información que se da en el tránsito del lenguaje poético; que su ejemplo mayor de recreación sea Ezra Pound, cuyo “camino poético”, según Haroldo de Campos, “fue siempre marcado por aventuras de traducción, mediante las que el poeta criticaba su propio instrumento lingüístico, sometiéndolo a las más variadas dicciones, y reunía material para sus poemas en preparación”, y que los ejemplos brasileños incluyan desde João Cabral hasta Oswald de Andrade, de *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, Mário de Andrade, de *Macunaíma*, y João Guimarães Rosa, de *Grande Sertão: Veredas*. Teóricos y creadores para quienes, o sobre quienes, la creación de la poesía, o de la prosa de creación, envuelve siempre el cuestionamiento de los límites del lenguaje y de la comunicabilidad y, por lo tanto, de lo difícil como parámetro de la lectura y de la crítica poéticas.

Del mismo modo en que la crítica es *parcial* porque está atravesada por el sentido de lo poético, que ya se acentuó como cualidad, así también la traducción, que busca restaurar en otra lengua tal sentido, es crítica no de amplios y rarificados significados sino de elementos concretos de construcción. O como dice Haroldo de Campos:

La traducción de poesía (o prosa que equivalga a ella en problematicidad) es ante todo una vivencia interior del mundo y de la técnica de lo traducido. Como que se desmonta y se remonta la máquina de la creación, aquella frágil belleza aparentemente intangible que nos ofrece el producto acabado en una lengua extraña. Y que, aún así, se revela susceptible de una disección implacable, que le revuelve las entrañas, para traerla nuevamente a la luz en un cuerpo lingüístico diferente. Por eso mismo la traducción es crítica.

Es lo que realiza, de cierta forma, en sus lecturas de algunos pasajes de las traducciones homéricas de Odorico Mendes: la

traducción operada por el escritor marañense le sirve como punto de partida para la reflexión sobre la condición de la crítica de poesía en el Brasil, llegando también a proponer un derrotero pedagógico para su aprendizaje, que se traduce, finalmente, como un “laboratorio de textos”. La lectura crítica de la poesía, como varias veces repite, sería hecha “vía traducción” porque permitiría el desmontar y remontar de la máquina de la creación a la que se refiere. Y su conclusión sobre la lectura de las traducciones de Odorico Mendes revela el alcance, no solamente crítico sino también historiográfico, que vislumbra:

Naturalmente, la lectura de las traducciones de Odorico es una lectura bizarra y difícil (más difícil que el original, opina, con alguna ironía, João Ribeiro, quien lo encaró comprensivamente). Pero en la historia creativa de la poesía brasileña, una historia que se ha de hacer, muchas veces, por versos, fragmentos de poemas, “piedras-de-toque”, antes que poemas enteros, él tiene un lugar asegurado. Y para quien se introduzca en su teoría de la traducción, expuesta fragmentariamente en los comentarios a los cantos traducidos, esa lectura se transformará en una intrigante aventura, que permitirá acompañar los éxitos y fracasos (más fracasos que éxitos tal vez) del poeta en la tarea que se encomendó y en el ámbito de su lenguaje de convenciones y factura especiales; pues, distintamente a lo que le pareció a Silvio Romero, el hecho de que el marañense se haya entregado a su faena en frío (“sin emoción”) y abastecido de un “sistema preconcebido” es, a nuestro modo de ver, precisamente lo que hay de más seductor en su empresa.

IV

No es difícil ver aquí, naciente, el tránsito hacia una mayor apertura de su ángulo de preocupaciones por la historicidad de la poesía: la sugerencia de una “historia creativa de la poesía brasileña” es propuesta en oposición a una historiografía que tachaba la presencia de Odorico Mendes, no el importante historiador literario, que también fue autor de ensayos crítico-

históricos sobre las literaturas portuguesa y brasileña, y que podía haber asegurado su lugar en esa historiografía, sino al atrevido lector de la tradición clásica de la poesía.

En textos teóricos escritos en 1967, "Por Uma Poética Sincrônica", incluido en *A Arte no Horizonte do Provável*, y "Texto e História", ensayo de apertura de *A Operação do Texto*, el poeta elabora más explícitamente tales preocupaciones. Digo explícitamente para salvaguardar lo que, en términos de práctica crítico-historiográfica, es patente en la lectura reivindicatoria que hace, con Augusto de Campos, del poeta romántico Souzaândrade en *Revisão de Souzaândrade*, cuya edición original es de 1964. (La misma práctica que llevará, más tarde, a Augusto de Campos a las relecturas reivindicatorias tanto de los simbolistas Pedro Kilkerry y Ernani Rosas como de la modernista Patrícia Galvão, Pagu, dígame entre paréntesis).

En el primer caso, son tres ensayos ("Poética Sincrônica", "O Samurai" y "Kakemono") y una "Apostila: Diacronia e Sincronia", donde, reutilizando la terminología saussureana, releída por la lingüística estructural de Roman Jakobson, medita sobre la historia literaria, sobre todo la brasileña, insistiendo en la idea de que a la diacronía evolutiva, impuesta por la historiografía literaria tradicional, se acople una relectura fundada en valores estéticos sincrónicos con relación al presente situado del analista historiador.

Y, como resultado preliminar de lo que podría llegar a ser una historia estructural de la literatura, según los términos de Gérard Genette convalidados por el poeta-crítico, son ofrecidos los primeros delineamientos de una *antología de la poesía brasileña de invención*: Gregório de Matos, las *Cartas Chilenas*, Souza Caldas, el traductor Odorico Mendes, el poeta satírico y burlesco Bernardo de Guimarães y el simbolismo de Cruz e Sousa y Pedro Kilkerry serían nombres indispensables en su constitución, sin olvidar,

claro está, a Souzaândrade para el Romanticismo o al setecentista Alvarenga Peixoto, quien, en sus sonetos tardíamente revelados, niega la fama de poeta apenas encomiasta con la que comparece en las historias literarias.

Todo ello sin mencionar las lecturas de escritores brasileños que, también en 1967, publicaba en *Metalinguagem*: Drummond, Guimarães Rosa, Murilo Mendes, João Cabral, Oswald de Andrade poeta y prosador, Manuel Bandeira (que se ampliarían, como se ve en *Outras Metas*, de 1992, con el José de Alencar de *Iracema*, el Mário de Andrade de *Macunaíma*, Clarice Lispector, Mário Faustino y Paulo Leminski o el Raul Pompéia de *O Ateneu*), todos marcados por la singularidad de ser tratados por una crítica que los rescataba para el ámbito estricto de la invención creadora y, por lo tanto, como posibles integrantes de la *antología*.

Se trata, entonces, de una crítica de selección, *parcial* en el sentido baudelaireano, caracterizada, sin duda, por la cualidad esencial del sentido poético del lenguaje, a la que ya tantas veces nos hemos referido y a la que, ahora, se le sumaba la explicitación por el sentido de la historia. Mas es un sentido que surge en los intersticios del primero, es decir en las articulaciones o en los intervalos entre diacronía y sincronía. En palabras del propio Haroldo de Campos:

El concepto de poética sincrónica, tal como lo entiendo, resulta de una libre aplicación de la fórmula de Roman Jakobson, retomada recientemente por Gérard Genette, a propósito de lo que podría ser una "Historia Estructural de la Literatura". Esta no sería otra cosa sino la colocación en perspectiva diacrónica (histórico-evolutiva) de cuadros sincrónicos sucesivos. La poética diacrónica, así reformulada, pasaría a ser, como quiere Jakobson, "una superestructura a ser edificada sobre una serie de descripciones sincrónicas sucesivas". Como corolario, los cortes sincrónicos, realizados según un criterio de variación de funciones, tendrían en cuenta no solamente el "presente de creación" (la producción literaria de una época determinada), sino también su "presente de cultura" (la tradición que en ella permaneció viva, las revisiones de autores, la elección y reinterpretación de clásicos).

En el segundo caso, con respecto al ensayo introductorio al libro *A Operação do Texto*, al mismo tiempo que se enfatizan los presupuestos teóricos del libro anterior, se agregan, en nota a pie de página, en *História Textual*, por lo menos dos autores a la proyectada antología: el Manuel Antônio de Almeida de las *Memórias de um Sargento de Milícias*, lo que parece resultar de la relectura de Antonio Candido en el ensayo *Dialética da Malandragem*, y el último Machado de Assis, el de *Brás Cubas*, *Quincas Borba* y *Dom Casmurro*, “tríada metalingüística” de “nuestro Borges en el Ochocientos”, como diría el poeta.

V

En dos textos, escritos a inicios y fines de los años ochenta, se intensifica aún más este sentido de articulación entre lo poético y lo histórico: el primero, “Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira”, de 1981, publicado en varias revistas y traducido a diferentes lenguas, es hoy parte del libro *Metalinguagem e Outras Metas*; el segundo, el libro *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira. O caso Gregório de Matos*, de 1989.

En ambos, la defensa polémica de una radical historicidad de la poesía brasileña, ya sea por dislocar el tema de la influencia extranjera con respecto a la diferencia y a la precariedad de las antinomias provinciano/cosmopolita, local/universal, retomando en este sentido, pero con la contribución esencial de la antropofagia de nuestro Modernismo, la cuestión de la nacionalidad, tal como se perfila en la tradición crítica brasileña desde el Romanticismo (basta recordar el singular ensayo de Santiago Nunes Ribeiro, joven crítico chileno-brasileño, “Da Nacionalidade na Literatura”, de 1843) y que encuentra su vértice

en el Machado de Assis de “Instinto de Nacionalidade”, de 1873, ya sea por la ampliación de lo propuesto en el primer ensayo, al problematizar el andamiaje teórico de una obra fundamental de nuestra historiografía literaria, *Formação da Literatura Brasileira Momentos Decisivos*, de Antonio Candido, por la crítica al “sustancialismo logofánico” y que identificaría, de un modo general, a la historiografía literaria brasileña, mediante el análisis puntual de las razones de poética que habrían *secuestrado* la obra de Gregório de Matos y el Barroco de un libro que parece haber sido pensado, según el propio poeta, “con la elegancia y la coherencia interna de un constructo matemático”.

En efecto, los ensayos son, por decirlo así, complementarios, en la medida en que, por un lado, el argumento del primero se basa, sobre todo, en la negación de un origen ingenuo de la literatura brasileña desde que esta surge bajo el signo de lo barroco.

Diré que el Barroco, para nosotros, es el no-origen, porque es la no-infancia. Nuestras literaturas [las latinoamericanas], emergiendo con el Barroco, no tuvieron infancia (*infans*: el que no habla). Nunca fueron afásicas. Nacieron ya adultas (como ciertos héroes mitológicos) y hablando un código universal extremadamente elaborado: el código retórico barroco (con supervivencias tardomedievales y renacentistas, decantadas, en el caso brasileño, por el manierismo de Camões, este último, a propósito, estilísticamente influyente en Góngora). Articularse como diferencia en relación con esa panoplia de *universalia*, es nuestro “nacer” como literatura: una suerte de partenogénesis sin huevo ontológico.

El segundo ensayo encuentra su argumento central precisamente en lo que el poeta llama secuestro del Barroco en transcurso, ya sea por la asunción de un “nacionalismo ontológico, copia del modelo organicista-biológico de la evolución de una planta (modelo que inspira subrepticamente toda historiografía literaria empeñada en la individuación de un ‘clasicismo nacional’, momento de optimización de un proceso de florecimiento

gradual, alimentado en la 'pretensión objetivista' y en la 'teleología inmanente' del historicismo del siglo XIX", o por el "privilegio de la función referencial y de la función emotiva" en perjuicio de las funciones poética y metalingüística del lenguaje. La conclusión del ensayo del poeta no podría ser otra:

La exclusión - el "secuestro" - del Barroco en la *Formación de la Literatura Brasileña* no es, por lo tanto, meramente el resultado objetivo de la adopción de una "orientación histórica", que insiste en separar literatura, como "sistema", de "manifestaciones literarias" incipientes y asistemáticas. Tampoco es "histórica", en un sentido unívoco y objetivo, la "perspectiva" que da por la inexistencia de Gregório de Matos para efecto de la formación de nuestro "sistema literario". Esa exclusión - ese "secuestro" - y esa inexistencia literaria, dados como "históricos" en nivel manifiesto, son, frente a una visión "reconstructora", efectos, en nivel profundo, latente, del propio "modelo semiológico" ingeniosamente articulado por el autor de la *Formación*. Modelo que confiere a la literatura como tal, *tout court*, las características peculiares al proyecto literario del Romanticismo ontológico-nacionalista. Modelo que enfatiza el aspecto "comunicacional" e "integrativo" de la actividad literaria, tal como se habría manifestado en la peculiar síntesis brasileña de clasicismo y romanticismo ("mixtura del artesano neoclásico y el bardo romántico"), de la que emerge «una literatura empeñada», con "sentimiento de misión" en grado tan elevado que llegaba, a veces, a dificultar el "ejercicio de la fantasía", pero que, por otro lado, era capaz de conquistar "sentido histórico y excepcional poder comunicativo" y, así, tornarse en "lengua general de una sociedad en busca del autoconocimiento". En ese modelo, por la evidencia, no cabe el Barroco, en cuya estética son enfatizadas la función poética y la función metalingüística, la autorreflexividad del texto y la autotematización intere-intratextual del código (metasonetos que desarman y desnudan la estructura del soneto, por ejemplo; citación, paráfrasis y traducción como dispositivos plagiotrópicos de dialogismo literario y disfrute retórico de estilemas codificados). No cabe el Barroco, estética de la "superabundancia y del desperdicio", como lo definió Severo Sarduy.

De acuerdo o no con la argumentación cerrada del poeta, que, aún así, llega a ser equilibrada y justa cuando, al final del libro, apunta el desvío enriquecedor del propio Antonio Candido

con relación a lo que el poeta llama "camino real" del método adoptado en la *Formación*, al asumir la lectura marginal del "malandro" en la novela de Manuel Antônio de Almeida, tal como se revela en el ensayo *Dialética da Malandragem*. El hecho radica en que la convergencia de ese sentido de lo poético del lenguaje y del sentido histórico, conquista de la experiencia con la poesía y de la reflexión sobre ella, distingue, sin duda, a este texto de Haroldo de Campos como un ensayo seminal para toda futura relectura que se haga de nuestra tradición histórico-literaria.

Como si no bastase la práctica histórico-crítica de la que resultaron las revaloraciones de autores y obras (Souzândrade, Odorico Mendes, José de Alencar, Oswald y Mário de Andrade, etc.), se añadía ahora una reflexión teórica-historiográfica capaz de sacudir el eje mismo de una *tradición de puntos muertos* que ha dominado nuestro escenario histórico-literario desde el siglo XIX.

Es realmente, vía Barroco, el instaurarse o restaurarse de una tradición que es también una antitradición. O como dice el poeta:

Es 'una antitradición que pasa por los vacíos de la historiografía tradicional, que filtra por sus brechas, que sesga por sus fisuras. No se trata de una antitradición por derivación directa, esto sería substituir una linealidad por otra, sino del reconocimiento de ciertos diseños o recorridos marginales, a lo largo del camino preferencial de la historiografía normativa.

VI

Dos libros publicados por Haroldo de Campos en los años noventa, *O Arco-Íris Branco. Ensaios de Literatura e Cultura*, de 1997, y la reunión de poemas *Crisantempo. No Espaço Curvo Nasce Um,*

de 1998, sirven para mostrar, de modo cabal, la convergencia de los sentidos poético e histórico del lenguaje, al mismo tiempo que, *et pour cause*, demuestran la universalidad de su práctica y de su reflexión.

En el primero, reuniendo ensayos que se distribuyen por varios dominios lingüístico-culturales (el alemán, el chino, el español y el francés), la crítica de la poesía se realiza "vía traducción", para usar la expresión preferida por el poeta, dejando siempre entrever las entrañas de la máquina de la creación, como él mismo decía en el texto sobre traducción y crítica de 1962, y, también de acuerdo con los primeros postulados del texto, obligando a repasar una historicidad que parece congeniar con la operación poética.

De este modo, en el primero de esos dominios, por ejemplo, Goethe, Arno Holz, Morgenstern, Stramm, Kafka y Brecht no son escogidos por una supuesta representatividad en el dominio al que pertenecen, sino por el desafío que ofrecen, ya sea como textualidad o como articuladores de una historicidad sustancial de la poesía. Y qué decir sobre un texto tan sorprendente como *Hegel Poeta* - que omití intencionalmente en la relación de autores abordados en este dominio del libro -, donde parece releer, a partir de las entrañas revueltas del filósofo, la relación iluminadora entre "poésie et pensée abstraite" que Paul Valéry fue capaz de observar en el ensayo fundamental de 1939.

En el ensayo más antiguo recogido en este dominio, aquel sobre Christian Morgenstern, cuya primera publicación es de 1958, ya se percibe la lectura de la poesía, de una poesía del *nonsense* como esta que, *vía traducción*, no se satisface con la paráfrasis fácil de los significados, sino que, por el contrario, busca enfrentar la complejidad de versos que, para citar al poeta-crítico-traductor, "revelan una serie de experiencias con deformaciones de palabras, palabras-baúl, efectos de humor

generados en el absurdo y en la paradoja, invenciones tipográficas, aprovechamiento del material sonoro y de las posibilidades del campo visual, que solamente más tarde serían retomadas, de manera sistemática, aunque no siempre con tanto éxito, por los revolucionarios del futurismo y del dadaísmo". Y lo que llama *muestra*, realmente un iluminador recorrido por aquella complejidad, va ofreciendo al lector atento los índices con los que sea posible reconfigurar, muy aparte del espacio concreto del poema, el tiempo o la curva del tiempo que describe, donde la función poética, por eso mismo, es intensificada por la metalingüística, como ocurre en el siguiente texto, *O Teixugo Estético*, y que funciona como *leitmotiv* de todo el ensayo:

Um teixugo
sentou-se num sabugo
no meio do refugo

Por que
Afinal?
O lunático
segredou-me
estático

O re-
finado animal
acima
agiu por amor à rima."

El comentario de Haroldo de Campos es de por sí un bello ejemplo de cómo la crítica de la poesía, es decir, su lectura por la traducción crítica, puede realizar la sutura fundamental entre lo concreto del poema, su espacio constructor, y su fisura histórica, tiempo de la poesía. Dice así:

También en este poema Morgenstern desecha una sátira cruel al esteticismo parnasiano, a la cadena de la rima cultivada como piedra filosofal de lo poético. Traduje *Wiesel* (comadreja) por *teixugo* para mantener lo inusitado de la rima y comunicar la atmósfera irónica. En los tres primeros versos - presentación del "teixugo estético" - huí de la letra del original y armé un esquema bastante grotesco, pero que, de cierto modo, la secuencia autoriza. En el original, hay un aura de pseudobucolismo: la "comadreja estética" se sienta en un guijarro, cercada por el rumor del arroyo. Más o menos como (en un *tour de force*):

Um teixu-
go sentou-se num seixo
à sombra de um freixo.

Sea leyendo al poeta chino Wang Wei, al español Julián Ríos o a los franceses Ponge y Maurice Roche, arco generoso de una relación, por así decirlo, omnívora y, considerada su condición latinoamericana, antropofágica con la poesía universal, por donde la elección de lo que es, de hecho, nutritivo, insinúa una básica selección, relativizando el primer término, Haroldo de Campos, a mi modo de ver, trabaja siempre en el control de la complementariedad entre el sentido del lenguaje para lo poético y la historicidad de la poesía, que termina por conferir a sus ensayos una unidad de base donde es difícil e innecesario distinguir al poeta, al crítico y al traductor.

Navegando por ese mar de significantes que parece ser el significado último y más radical de aquel poema al que todos los poetas aportan sus significaciones - y ya una vez lo llamé *cosmonauta del significante* -, atravesando valientemente las nieblas de la utopía y haciendo hincapié en una agoridad que no deja de ser también agónica - como resalta, de cierta manera, en la amplia meditación del texto con que cierra el volumen *Poesia e Modernidade: Da Morte do Verso à Constelação. O Poema Pós-Utópico* -, Haroldo de Campos realiza una última - no la última, felizmente -

convergencia: la del espacio-tiempo que está tanto en una curvatura como en la frágil delicadeza que, hace muchos años, en texto de 1962 y aquí citado, veía como tarea principal del poeta-crítico-traductor: he aquí la poesía reunida en *Crisantempo. No Espaço Curvo Nasce Um*. Las razones de un maestro en el centro de la literatura.

ENTREVISTA A HAROLDO DE CAMPOS

*Adriana Contreras
Hugo Bonaldi*

ADRIANA CONTRERAS: Haroldo, ¿podría usted explicarnos qué fue la poesía concreta?

HAROLDO DE CAMPOS: La poesía concreta, en Brasil, que empezó como un movimiento público en el año 56 con una gran exposición hecha en Brasil, después también lanzada en Europa, fue un movimiento que buscó una síntesis de la poesía de la modernidad. Esto es: tres poetas brasileños, yo mismo, mi hermano Augusto de Campos y Décio Pignatari, hemos imaginado la posibilidad de hacer una poesía vinculada a la tradición brasileña y a la tradición de invención de la poesía universal. Entonces, en ese sentido, creo que fue un movimiento que es un ejemplo de lo que llamo un nacionalismo no ontológico, no substancialista, sino un nacionalismo diferencial, modal, que es el modo brasileño de ser universal. Ahora, para resumir el proyecto de la poesía concreta, voy a esperar otras preguntas para ubicar entonces mi posición, plantearla de una manera más precisa.

A.C.: ¿Podría hablarnos de la relación de la poesía concreta con la gráfica, con la plástica?

H. de C.: Bueno, desde el comienzo de la poesía concreta uno de nuestros objetivos más netos era rebasar la diferencia o el aislamiento entre las distintas artes. Entonces, nuestro

movimiento de poesía concreta empezó exactamente en contacto directo con los pintores brasileños, gráficos, *designers*, incluso con los músicos eruditos y populares. Me acuerdo que en aquel entonces, en la década del 50, nuestros primeros manifiestos fueron publicados en una revista de arquitectura; esto es significativo. Y muchas de nuestras teorías que están recogidas en un volumen: *Teoría de la poesía concreta*, son manifiestos, textos, que tienen que ver con las propuestas teóricas de los músicos de entonces, sobre todo las propuestas de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen y los músicos brasileños que trabajaron en aquel entonces con nosotros y que después han desarrollado composiciones sobre los textos de la poesía concreta.

A.C.: *¿Alguno de ustedes quiere hacer alguna pregunta en relación a la poesía concreta?*

HUGO BONALDI: *¿Por qué el nombre poesía concreta?*

H. de C.: Bueno, el nombre "poesía concreta" tiene, desde luego, una relación con movimientos musicales y pictóricos del período. Había el problema de la música concreta y electrónica, y había, por otro lado, la tradición del constructivismo pictórico, desde Mondrian, desde el ruso Malevich, hasta Max Bill y la escuela de Zurich. Entonces, para nosotros, se planteó de una manera muy obvia, muy neta, que la mejor manera de bautizar el movimiento era exactamente llamarlo "poesía concreta", como había una música concreta y una pintura concreta. Curiosamente, el poeta suizo de expresión alemana que, como nosotros, conjuntamente con nosotros, ha sido el lanzador internacional de la poesía concreta, Eugen Gomringer, era en aquel momento secretario del arquitecto y pintor Max Bill, pero a él no se le ocurrió bautizar su poesía, "poesía concreta", la llamaba "constelación" y luego aceptó a efectos de tránsito internacional nuestra expresión "poesía concreta".

Desde nuestro punto de vista, puedo decir hoy que la poesía concreta me ha llevado del concretismo, de la particularización del -ismo, poesía concreta o concretismo, a una consideración más general de la poesía, en general, global, de todos los tiempos, como un hecho de concreción del lenguaje. Entonces la poesía tiene que ver con la materialidad del lenguaje. Esta es la lección de Roman Jakobson cuando habla sobre la función poética como la función que se dirige hacia la palpabilidad, la materialidad del lenguaje; entonces, en ese sentido, más global, la poesía concreta es un hecho de concreción. Y, a partir de la óptica de la poesía concreta, hemos podido revisar la tradición poética brasileña desde el punto de vista de la invención formal - cuando yo hablo de forma hablo de forma significativa, no es "formalismo" en el sentido dicotómico y pobre de la palabra - y no solamente hacer la revisión de la poesía brasileña, por ejemplo, con la publicación de la poesía del romántico Sousândrade, o de Oswald de Andrade, el poeta del modernismo y de la vanguardia brasileña de los años veinte, pero también, por la mediación del dispositivo de la traducción, la traducción transcreadora, hemos podido hacer un recorrido global, hecho desde el punto de vista de la pertinencia de ese recorrido para la invención poética, de la poesía universal. Hemos traducido poetas del *dolce stil nuovo*: Dante, Guido Cavalcanti, Arnaut Daniel y los provenzales, poesía china, poesía japonesa, poesía rusa, poesía alemana y para cada uno de esos casos nuestra regla de base era hacer transcreaciones, esto es, recrear el poema con todos sus efectos en la lengua portuguesa y estudiar el idioma para poder dominarlo morfológicamente y trabajar, a veces con textos bilingües, pero con un conocimiento sea de los elementos fónicos, sea de los elementos sintácticos y morfológicos del poema de origen.

H.B.: *Haroldo, ¿puede decirnos de la manera más didáctica posible cuáles son las características más evidentes, más claras de un poema concreto?*

H. de C.: Bueno, la poesía concreta ha tenido etapas sucesivas. En el momento en que representa el más absoluto rigor de la poesía concreta, sus características pueden resumirse en una frase: el poema buscaba ser una tensión de cosas, palabras, en el espacio-tiempo. Se utilizaba el blanco de la página, se controlaban todos los parámetros, todos los elementos fónicos, semánticos, para obtener una especie de poesía elemental, una especie de estructura elemental de la sensibilidad. Y eso era el poema concreto en los años que corresponden, exactamente, al momento que hoy, retrospectivamente, llamamos "la fase o el momento áureo", el momento históricamente más característico de la poesía concreta. Pero antes y después de esta fecha, en el año 58, más o menos, la poesía concreta ha tenido otros rumbos, formas más libres, más orgánicas; en los primeros poemas de Augusto, por ejemplo, los poemas en color, en varios colores, que son poemas líricos, el "Poetamenos"; la serie "fenomenología de la composición", en portugués se llama "O âmagô do ômega", sería como "La médula del omega", esta serie que es del año 55/56, impresa en blanco sobre papel negro, por ejemplo, tiene mucho que ver con una búsqueda de la fractura de la palabra, es una tentativa de llegar al centro, al núcleo, al eidos de la palabra. Esos poemas anteriores resultan más barroquistas, los posteriores, más constructivistas y claro, hoy, cada uno de nosotros ha realizado un desarrollo personal de sus trabajos. Hay muchas direcciones, siempre teniendo en cuenta las conquistas, los elementos que fueron desarrollados en el trabajo. Este, que al inicio del movimiento era un trabajo de equipo, anónimo, un trabajo que apuntaba a obtener, como decía Mallarmé, la desaparición elocutoria del yo, era un trabajo transnarcisístico, no un trabajo del yo poético romántico, sino un trabajo de equipo, una poesía hecha en equipo, planeada, planificada como un objeto de arquitectura.

A.C.: Haroldo, ¿cuál es la vigencia de la poesía concreta y a qué se debería una especie de oscurecimiento de la misma en relación a América Latina?

H. de C.: Bueno, la poesía concreta se divulgó sobre todo en Europa, en Estados Unidos, en el Brasil, hubo una exposición organizada en México por Matías Goeritz, hubo manifestaciones en Buenos Aires, en Argentina. Yo publiqué poemas concretos, hubo una pequeña antología de poesía concreta publicada hace muchos años en la revista "El Corno Emplumado", que estaba entonces bajo la dirección de Sergio Mondragón y Margaret Randall. Hubo, de hecho, divulgación de la poesía concreta en América Latina pero no de una manera tan sistemática y se puede decir consecuente como por ejemplo en Europa y en Estados Unidos, e incluso en Japón, donde hubo manifestaciones muy interesantes de poetas que trabajaban con una lengua ideográfica, que transportaba para esa lengua los elementos, las técnicas tipográficas de la poesía concreta, escrita en caracteres alfabéticos pero que buscaba volverse hacia una composición ideográfica, es decir, un objeto visual, verbi-voco-visual, semántico, fónico, todos los elementos de la palabra eran trabajados en la poesía concreta. Creo que lo que pasó con América Latina es que nosotros venimos de una tradición constructivista, barroquizante, por un lado y constructivista, por otro y en América Latina, la dirección poética dominante era el surrealismo, el sobrerrealismo. Creo que el hecho más importante que ocurrió desde el punto de vista del contacto con poesía y con poetas en México, ha sido mi carteo con Octavio Paz, que empezó en el año 68, y los trabajos que Paz ha hecho en el sentido de la poesía visual, evidentemente con características muy personales.

H.B.: Los poetas concretos han tenido una influencia sobre determinadas grandes figuras de la música popular brasileña como Caetano, como Chico Buarque, como Gilberto Gil. Quisiera que nos hablara, por favor, de cómo

se produjo ese encuentro, por qué se produjo ese encuentro y cuáles son las influencias reales que se produjeron.

H. de C.: Bueno, el encuentro - mejor, prefiero no hablar de influencia sino de diálogo, de reciprocidad - ha sido muy importante sobre todo con los cantantes brasileños Caetano Veloso y Gilberto Gil, que eran los cantantes que constituyeron el movimiento llamado tropicalista en Brasil. Mi hermano, Augusto de Campos, además de poeta y traductor de poesía, es también musicólogo y fue quien escribió el primer libro sobre los nuevos cantantes brasileños en el año, si me acuerdo bien, 68, hecho de artículos publicados antes en periódicos, en el momento en que, sobre todo Caetano Veloso y Gilberto Gil, eran muy atacados, sea por el *establishment*, sea por el sistema, sea por los estudiantes, incluso estudiantes de izquierda que se espantaban del pelo largo de Caetano, del hecho de que él utilizaba la guitarra electrónica para sus *shows*. Pero Caetano, que es un hombre muy inteligente, es un genio de la música popular brasileña, es una persona que tiene un conocimiento muy grande de la tradición popular brasileña, sea de la tradición de la música que se escucha en la radio, que no es solamente brasileña, que es latinoamericana en general, sea de la tradición africana, *candomblé* de Bahía; es una persona que tiene gran interés por todas las cosas nuevas y se hizo muy amigo de mi hermano por este libro, por los artículos que mi hermano escribió en este momento en que Caetano estaba siendo muy atacado. Hoy está consagrado como uno de los más grandes cantantes brasileños, y luego, se interesó muchísimo por las técnicas de la poesía concreta. Desde luego también por poetas como João Cabral de Melo Neto, el gran poeta brasileño, para mí el más grande poeta brasileño hasta hoy, por Oswald de Andrade, que es el gran poeta y novelista de la vanguardia brasileña que nosotros llamamos modernismo de los años veinte. También las técnicas de la poesía concreta le interesaron a Caetano muchísimo. él tiene un disco que se llama

Araçá Azul, que es característico de este contacto suyo con la poesía concreta y con los músicos de vanguardia. Muchos de los músicos de vanguardia que trabajaron con nosotros también trabajaron con Caetano, por eso prefiero hablar de diálogo porque *influencia* es un término que parece indicar una dominante y no hubo esto. Para nosotros el descubrimiento y el conocimiento de Caetano ha sido, creo, tan importante como para él quizás el encuentro con nosotros.

H.B.: *Haroldo, cuando le pregunté sobre la vigencia de la poesía concreta actual, usted me respondió, sobre todo, enfocando hacia la situación de la poesía concreta en Latinoamérica. Quisiera que nos hablara más exactamente de eso. Algunos años después de que pasó el apogeo de la poesía concreta, ¿cuál es la vigencia que tiene todavía ese movimiento en el mundo?*

H. de C.: Bueno, mire usted, a lo mejor la poesía concreta ha sido un movimiento extremadamente influyente desde el punto de vista del *background* de la poesía brasileña de hoy. João Cabral de Melo Neto, por ejemplo, en una entrevista reciente considera a la poesía concreta el único movimiento que ha tenido consistencia teórica en el escenario brasileño. En este sentido, es un movimiento que se desarrolló mucho más lejos, por ejemplo, que el llamado modernismo o vanguardia brasileña, donde no hubo esta coherencia teórica ni estos varios niveles de actuación, o sea: la traducción, la revisión del pasado, la reacción crítica del pasado inventivo brasileño, el trabajo teórico, el trabajo ensayístico. Lo que caracteriza, sobre todo, la unidad de este trabajo hecha por un equipo, por un equipo de gente, por ejemplo, Décio Pignatari, quien es un *expert* en *industrial design*, es profesor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de San Pablo, donde enseña semiótica de la literatura; mi hermano es musicólogo, yo mismo soy teórico de la literatura y crítico literario. Todas estas cosas no hechas de una manera vaga sino siempre con un criterio de pertinencia y relación a nuestro proyecto de base que era el proyecto de la poesía concreta. Creo que los

aportes, las lecciones de la poesía concreta, aún cuando ahora ni nosotros mismos hagamos poesía concreta en el sentido estricto de la palabra, quedan presentes en la atmósfera brasileña, y ya no será posible borrar estas adquisiciones. Un joven poeta brasileño de hoy, creo que un joven poeta en general, de donde sea, tiene que tener en cuenta el trabajo de la poesía concreta brasileña para hacer su poesía del presente, la poesía de la presentidad como yo la llamo, la poesía postutópica. Es un asunto que enfoqué en mi ponencia en el encuentro de poetas promovido con motivo de la celebración del cumpleaños de Octavio Paz.

Aún ahora, cuando ni nosotros hacemos una poesía concreta en el sentido estricto de la palabra, hacemos una concreción poética en el sentido amplio del término concreto, es imposible borrar las influencias del trabajo hecho por la poesía concreta. Hoy, por ejemplo, quién puede escribir una novela en el escenario mundial sin conocer a Borges; si no lo conoce tanto peor para él, es su problema y no un problema de Borges. Los europeos, los norteamericanos y los latinoamericanos, que son los excéntricos, que pertenecen a la lógica o analógica del tercer excluido, hoy tienen un mensaje poético, novelístico y crítico muy importante a nivel universal. Nosotros somos estos caníbales, antropófagos de la nueva sensibilidad, somos los bárbaros barroquizantes y tanto peor para los europeos, para los céntricos, para los logocéntricos, para los norteamericanos y los europeos, si no toman conocimiento de nuestro trabajo, de muchos poetas y novelistas de Latinoamérica. Si esto ocurre será tanto peor para ellos y van a quedarse cada vez más logocéntricos y como decía el viejo Goethe: "una literatura que se encierra en sí misma se transforma en una cosa aburrida y en una cosa floja".

Me gustaría agregar a las respuestas anteriores una precisión más sobre el problema de la traducción, de la cosa que yo llamo transcreación poética. No ha sido para nosotros una actividad

arbitraria ni una actividad eclecticista, ha respondido a nuestro trabajo personal de poeta de grupo del movimiento de poesía concreta, ha respondido a cuestiones muy precisas, muy exactas, es decir, hemos traducido poetas y poesía para constituir nuestro propio trabajo en una tradición nueva. En este sentido, ha sido fundamental para nosotros la lección del gran poeta norteamericano Ezra Pound, quien es para la tradición de la poesía de nuestro siglo, como lo dice el estudioso de la traducción, George Steiner, lo mismo que Picasso y el cubismo son para la pintura moderna. Hemos buscado desarrollar un conjunto de traducciones en portugués donde los textos escogidos siempre eran textos que respondían a los problemas de la invención poética, desde el gran poeta provenzal Arnault Daniel, maestro de Dante, al cual Dante permite que hable en provenzal en su *Commedia*, honor solamente concedido a él, por ser, como decía Dante, *Il miglior fabbro del parlar materno*, es decir, el mejor artífice del lenguaje materno. Luego empezamos a traducir a Arnault Daniel, sobre todo mi hermano; tradujimos al propio Pound, es decir, traducíamos creativamente al maestro de la traducción creativa. Por ejemplo, nuestra edición de Pound, que acaba de salir en una edición ampliada, en Brasil, donde todo un grupo de poetas: Augusto de Campos, mi hermano, yo, Pignatari, José Lino Grünwald y el gran amigo nuestro, un poeta que se murió en los años sesenta, Mário Faustino y que estaba muy vinculado a nosotros, presentamos entonces una selección de poemas de Pound, *Cantos* de Ezra Pound, de otros poemas transcreados al portugués. Puedo mencionar, como otro ejemplo, nuestro trabajo sobre la poesía rusa. Hemos estudiado, mi hermano y yo, con el profesor Boris Schnaiderman de la Universidad de San Pablo, fundador de la cátedra de ruso de la Universidad, especialmente para traducir al portugués a Maiakovski, a Khlebnikov y a los grandes poetas rusos de la vanguardia, desde el simbolismo hasta los poetas más recientes. Se planteaba para nosotros un problema muy específico. Era una época en que en el Brasil se discutía

mucho sobre la posibilidad de una poesía participante; había poetas, en el Brasil, que estaban interesados en el regreso histórico y en hacer una poesía del realismo socialista, una poesía temática sin ningún interés desde el punto de vista de la forma significativa, una poesía de tipo retórico y declamativo, hecha muchas veces en base a textos del folklore brasileño. Pero los textos del folklore hechos por verdaderos poetas que trabajan su *métier* de una manera muy especial son mucho mejores, claro, que los textos de folklore hechos caritativamente por poetas que se dicen participantes y quieren hacerlo en un nivel erudito. Entonces para nosotros el problema se planteaba de la siguiente manera: Maiakovski decía que “sin forma revolucionaria no hay arte revolucionario”; y nosotros hemos enseñado a la gente, a los lectores brasileños, a conocer el más complejo trabajo formal de Maiakovski, la forma significativa de sus poemas, desde los primeros poemas como futurista hasta los grandes poemas del final de su vida; antes del suicidio de Maiakovski. Yo, personalmente, también me ocupé de la transcreación de la poesía de Brecht, sobre todo de los poemas breves y de los poemas que tienen una estructura dialéctica, donde Brecht también decía algo semejante a Maiakovski: “nuevos contenidos exigen nuevas formas”.

Esta múltiple, esta variada actividad de traducción, respondió siempre a nuestra práctica teórica, a objetivos precisos. Mi último trabajo de traducción, hasta el momento, consiste en el estudio del hebreo para traducir la Biblia al portugués, no la Biblia entera sino fragmentos, empezando por el Génesis, por los primeros treinta y un versículos del Génesis, los seis días de la creación y el Sábado. Me interesa mostrar como por intermedio de las técnicas de poesía de vanguardia queda demostrado que la Biblia no es solamente un texto sacro, es sobre todo un gran poema y yo diré un gran poema de vanguardia, yo agregaría que Dios es un poeta de vanguardia.

H.B.: *Haroldo, la poesía concreta trabajó sobre una línea de distribución de las palabras en el espacio de la página, una línea gráfica, sobre todo; ese trabajo no es sin tradición, quiero decir, de Mallarmé a Apollinaire, etcétera, ¿cómo se sintieron ustedes, participantes de esa tradición, y hasta qué punto piensan que la llevaron y la agotaron?*

H. de C.: Bueno, yo no voy a responderle de una manera muy directa. Nosotros entendemos - y esto yo lo planteo en la ponencia de ese simposio que mencioné antes - que la poesía concreta es la culminación en el sentido técnico de la línea que viene desde Mallarmé. Nosotros hemos llevado al límite la experiencia mallarmeana, de Apollinaire y de Cummings y de la poesía visual; no es solamente el problema de la poesía visual, es el problema de una nueva sintaxis, de una sintaxis que no sea discursiva, que sea analógica, que sea sintético-analógica en vez de analítico-discursiva. En ese sentido, la visualidad funciona como un operador sintáctico, pero para nosotros la poesía concreta ha agotado el campo del posible, entonces hemos llevado hasta el límite la propuesta mallarmeana, incluso con esta idea de la abolición elocutoria del yo, la poesía colectiva, la poesía hecha anónimamente por un grupo de poetas. Claro que hoy día el problema se plantea de manera distinta; sobre esto no puedo, en este momento, decir mucho más porque es objeto de un ensayo mío que va a salir en la revista “Vuelta”, de Octavio Paz, que se llama exactamente: *Poesía y modernidad, de la crisis del verso a la constelación: el poema postutópico*. Lo que yo llamo poema postutópico es mi modo de considerar el hecho que para otros poetas, para otros artistas y para otros críticos se propone bajo la noción de postmoderno o postvanguardia. Yo no creo en estos términos, no me parecen términos adecuados porque no se trata de ser postvanguardia, que envuelve una idea de eclecticismo, de regreso no crítico al pasado en esa idea de postvanguardia o antivanguardia, mientras que en la idea de poesía postutópica lo que está propuesta es la crisis misma de la idea de utopía y de la

vanguardia como movimiento futurológico. Entonces, esta poesía del presente, esta crítica del futuro, como dice bien Octavo Paz en *Los hijos del limo* está hecha siempre, a mi parecer, con este remanente crítico que es lo que no se puede borrar en el horizonte utópico, es decir, esta actitud crítica de responsabilidad frente al lenguaje, que hace que nosotros no regresemos pura y simplemente al pasado pero pensemos en una poesía del presente nutrida por todas las conquistas de la poesía concreta y de la poesía de vanguardia; el operador por excelencia es la transcreación.

A.C.: Haroldo, ¿qué tipo de poesía está usted haciendo actualmente?

H. de C.: En este mes va a salir en Brasil, en edición autónoma, un volumen de un texto mío donde creía que estaba haciendo una poesía épica, casi una prosa épica, pero resulta que hoy me doy cuenta que estaba haciendo una epifánica, como prefiero llamarla, es el libro *Galaxias*, que empecé a escribir en el año 63 y a publicar en los años siguientes. Es un texto del que se puede decir que el estilo, el método de organización del texto, es exactamente el método galáctico. En este sentido es casi una cosmovisión, se puede decir, astronómica ¿no?, la idea de que es una galaxia, conjunciones de estrellas-palabras, y disyunciones y agrupamientos de esas palabras según criterios fonosemánticos, criterios rítmicos y prosódicos. Todo eso está en mi texto. Eso, por un lado.

Por otro lado, quiero publicar a comienzos del año próximo un libro mío que tiene el título *A Educação dos cinco sentidos*, que es una frase que yo saqué del joven Marx que decía: "La educación de los cinco sentidos es la tarea de la historia de la humanidad entera hasta el momento, hasta el presente". En este libro van a salir muchos poemas, incluso, poemas satíricos míos que son poemas típicamente característicos de este momento postutópico de mi poesía. Uno de ellos, por ejemplo, es la "Oda explícita en

defensa de la poesía en el día de San Lukács", que alude al crítico húngaro György Lukács, uno de los principales responsables de la defensa de la teoría del realismo socialista de Zhdanov, de la crítica stalinista zhdanovista, un hombre inteligente en su primera fase pero que abdicó de su posición estética nueva en favor de una capitulación a los clichés, a las fórmulas ya consabidas de este realismo socialista poético. También hago un poema crítico-satírico en el cual hago la defensa y la ilustración de la poesía en el día del evangelista del realismo socialista San Lukács.

Bueno, para demostrar a un nivel práctico los problemas de la nueva actitud mía en particular, aunque también hay cosas nuevas de mis amigos, no tengo tiempo en este momento de hablar sino de mi experiencia personal, voy a leerles tres poemas nuevos. Uno es del año 80, que es esta "Oda explícita", y luego otros dos, uno del año 83 y uno del año 84.

La "Oda explícita en defensa de la poesía en el día o en la fiesta de San Lukács" establece un diálogo entre muchas figuras como por ejemplo Brecht, Lukács, Walter Benjamin, Maiakovski, Lenin, Lunacharski, Marx, John Cage; es un montaje de fragmentos sacados de textos reales y la ironía viene precisamente de la yuxtaposición del trabajo intertextual que hago con estos textos. Entonces, voy a leer en portugués, que es la manera que tengo de hacer la defensa e ilustración de mi lengua.

ODE (EXPLÍCITA) EM DEFESA DA POESIA NO DIA DE SÃO LUKÁCS:

os apparatchiki te detestam
poesia
prima pobre
(veja-se a conversa de benjamin
com brecht /
sobre lukács gabor kurella /
numa tarde de julho

em svendborg)

poesia
fêmea contraditória
te detestam
multifária
mais putifária que a mulher de
putifar
mais ofélia
que hímen de donzela
na ante-sala da loucura de hamlet

poesia
que desvia da norma
e não se encarna na história
divisionária rebelionária visionária
velada / revelada
fazendo strip-tease para teus próprios (duchamp)
celibatários
violência organizada contra a língua
(a língua)
cotidiana

os apparatchiki te detestam
poesia
porque tua propriedade é a forma
(como diria marx)
e porque não distingues
o dançarino da dança
nem dás a César o que é de César
/ não lhe dás a mínima (catulo):
saís com um poema pornô
quando ele pede um hino

serás a hetaera esmeralda
de thomas mann
a dragonária agônica
de asas de sífilis
?
ou um fiapo de sol no olho
selenita de celan
?

ana akhmátova te viu
passeando no jardim
e te jogou nos ombros
feito um renard
de prata mortuária

walter benjamin
que esperava o messias
saindo por um minúsculo
arco da história no
próximo minuto
certamente te conheceu
anunciada por seu angelus novus
milimetricamente inscrita num grão de trigo
no museu de cluny

adorno te exigiu
negativa e dialética
hermética prospectiva emética
recalcitrante

dizem que estás à direita
mas marx (le jeune)
leitor de homero dante goethe
enamorado da gretchen do fausto
sabia que teu lugar é à esquerda
o louco lugar alienado
do coração

e até mesmo Lênin
que tinha um rosto parecido com verlaine
e que no entanto (pauvre lélian)
censurou lunatchárski
por ter publicado mais de mil cópias
do poema "150.000.000" de maiakóvski
- papel demais para um poema futurista! -
mesmo Lênin sabia
que o idealismo inteligente está mais perto
do materialismo
que o materialismo do materialismo
desinteligente

poesia

te detestam
 materialista idealista ista
 vão te negar pão e água
 (para os inimigos: porrada!)
 - és a inimiga
 poesia
 só que um dervixe ornitólogo khlébnikov
 presidente do globo terrestre
 morreu de fome em santalov
 num travesseiro de manuscritos
 encantado pelo riso
 faquirizante dos teus olhos

e jákobson roman
 (amor / roma)
 octogenário plusquesexappealgenário
 acaricia com delícia
 tuas metáforas e metonímias
 enquanto abres de gozo
 as alas de crisoprásio de tuas paronomásias
 e ele ri do embaraço austero dos savants

e agora mesmo aqui mesmo neste monte
 alegre das perdizes
 dois irmãos siamesmos e um oleiro
 de nuvens pignatari
 (que hoje se assina signatari)
 te amam furiosamente
 na garçonnière noigandres
 há mais de trinta anos que te amam
 e o resultado é esse
 poesia
 já o sabes
 a zorra na geléia
 geral
 e todo o mundo querendo tricapitar
 há mais de trinta anos
 esses trigênios vocalistas
 / que idéia é essa de querer plantar
 ideogramas no nosso quintal
 (sem nenhum laranjal oswald)?
 e (mário) desmanchar
 a comidinha das crianças?

poesia pois é
 poesia
 te detestam
 lumpenproletária
 voluptuária
 vigária
 elitista piranha do lixo
 porque não tens mensagem
 e teu conteúdo é tua forma
 e porque és feita de palavras
 e não sabes contar nenhuma estória
 e por isso és poesia
 como cage dizia

ou como
 há pouco
 agosto
 o agosto:

que a flor flore

o colibri colibrisa

e a poesia poesia

En seguida voy a leerles un texto muy reciente que se publicó el primero de enero de este año 84, por invitación del gran periódico de San Pablo "Folha de São Paulo", que es el gran periódico progresista de Brasil, que ha hecho la campaña en favor de las elecciones directas en Brasil. Entonces me pidieron un poema para ser publicado el primer día del año y yo escribí una especie de haiku antinuclear, contra el absurdo, el hecho este absurdo de la proliferación de usinas atómicas en nuestros países tan ricos en riquezas naturales; entonces es un breve texto que tiene la estructura de un haiku moderno, no es un haiku, es a la manera de un haiku; se llama "1984, ano 1, era de Orwell"; esta es la publicación, en el primer cliché del periódico "Folha de São Paulo", la primera página, el primer cliché.

1984: ANO 1, ERA DE ORWELL

enquanto os mortais
aceleram urânio
a borboleta
por um dia imortal
elabora seu vôo ciclâmen

Para terminar, voy a leer un poema que dediqué a la figura de Caetano Veloso, que ha sido publicado también en el suplemento literario que se llama "Folhetin" de este periódico "Folha de São Paulo", en el 83. Se llama "Baladeta à moda toscana" y es una tentativa de aplicar a Caetano, como trovador de la época electrónica, la estructura de una *canzone della balladetta*, la célebre *balladetta* del exilio del gran poeta, maestro y amigo de Dante, Guido Cavalcanti, poema que he traducido al portugués y he hecho una especie de paráfrasis del poema adaptando su estructura a una temática vinculada a la música popular brasileña.

BALADETA À MODA TOSCANA:

(para arrabil e voz,
e para ser musicada por
Pérides Cavalcanti)

Porque eu não espero retornar jamais
à Lira Paulistana,
diz àquela Diana
caçadora, que eu amo
e que me esquiva,
que dê o que eu reclamo:
de pouco ela se priva
e me repara o dano
de tanto desamor.

Porque eu não espero retornar jamais
à Londres suburbana,
diz àquela cigana
predadora, que eu gamo
e que me envísiga,
que uma vez faça amo
(e se finja cativa)
deste seu servidor.

Mas diz-lhe que me esgana
passar tanta tortura,
e que desde a Toscana
até o Caetano
jamais beleza pura
tratou com tal segura
um pobre trovador.

Vai canção, vai com gana
à Diana cigana,
e diz que não se engana
quem semana a semana,
sem fé nem esperança, faz poupança de amor.
Chega dessa esquivança:
que a dor também se cansa
e a flor, quando se fana,
não tem segunda flor.

Quem sabe uma figura
uma paulist'humana
figura de Diana
me surja de repente;
e mostre tanto afeto
que o meu pobre intelecto
saia a voar sem teto
sem ter onde se pôr.
Ânimo, alma, em frente:
diante de tanta Diana
o corpo é o pensador.

En esta publicación aparece Caetano cantando en el periódico "Folhetin" de "Folha de São Paulo" con una ilustración que presenta la atmósfera de la época medieval.

Texto íntegro de la entrevista para el video "Haroldo de Campos", realizado por Adriana Contreras y Hugo Bonaldi para el programa de televisión "Para gente grande", TELEVISA, México D.F., abril de 1984.

ANOTACIONES BIOGRÁFICAS

Adriana Garrido

Haroldo de Campos nació en San Pablo el 19 de agosto de 1929. Cursó sus estudios secundarios y preuniversitarios en el Colegio "San Bento" y se graduó en Derecho en la Universidad de San Pablo. Pero esta profesión no pudo contener otra mayor: la literatura.

Haroldo poeta, transcreador, teórico y crítico, cuatro caminos para una misma meta, la poesía. En 1972, en uso de una beca Guggenheim, defiende su tesis de doctorado en la Universidad de San Pablo (Letras, Teoría Literaria y Literatura Comparada) sobre *Morfologia de Macunaíma*, la famosa novela de Mário de Andrade, y dos disertaciones subsidiarias sobre Mallarmé y sobre Khlebnikov.

Desde esos años, y hasta 1989, compartió su tarea creativa y de investigación con la docencia universitaria como profesor de Semiótica de la Literatura en el Programa de Estudios de Post-Grado en la Universidad Católica de San Pablo.

Su carrera literaria estuvo determinada por la constante preocupación por otras lenguas a las que dedicó los desvelos más rigurosos de su aprendizaje, una concepción personal y lingüística del viaje, que favoreció su redescubrimiento de Brasil a través de otras tierras y otras culturas.

En el año 1950 publica su primer libro de poesía: *Auto do Possesso*. En esa misma década funda, con Augusto de Campos y Décio Pignatari, entre otros, el movimiento de poesía concreta; hecho fundamental no solo para definir la estética de Haroldo

sino para la comprensión de la poesía. Su máxima, crear con la menor cantidad de medios la más amplia significación valiéndose de la interacción de los tres elementos constitutivos del poema: el verbal, el sonoro y el visual, resume los fundamentos de toda realización poética.

Es en la década del 60 cuando comienza a publicar sin interrupción. Ya en 1960 se edita *Cantares de Ezra Pound*, un trabajo de transcreación que realiza junto a Augusto de Campos y Décio Pignatari; en 1962 aparece *Servidão de Passagem*, un poema-libro, seguido, catorce años después, por la publicación, en 1974, de *Xadrez de Estrelas*, “un percurso textual” que se extiende desde 1949 a 1974.

Sin embargo, durante estos años de aparente silencio poético, da paso a numerosas publicaciones teóricas y críticas, por un lado, y a la variedad de transcreaciones dispares, por otro. Aparecen trabajos en colaboración con quienes fundaron con él el movimiento de poesía concreta en Brasil, por ejemplo, *Revisão de Sousândrade*, que publica con Augusto de Campos, y *Teoria da Poesia Concreta*, de los tres. Simultáneamente trabajan en la transcreación de obras procedentes de diversas lenguas: *Panaroma do Finnégans Wake* de James Joyce, realizada en 1962 con Augusto de Campos y, más tarde, en 1967, *Poemas de Maiakóvski*, de Haroldo y Augusto de Campos y Boris Schnaiderman.

Si bien este es un período rico en publicaciones colectivas también lo es en cuanto a su producción individual, con sus primeros trabajos teóricos y críticos, que perfilan al hacedor. Entre estos se pueden mencionar *Oswald de Andrade*, *Metalinguagem* y *A Arte no Horizonte do Provável*.

En 1974, como se dijo anteriormente, publica *Xadrez de Estrelas*, al cual siguen *Signantia: Quasi Coelum* en 1979, *Galáxias* en 1984, *A Educação dos Cinco Sentidos* en 1985 y *Finismundo: a Última Viagem* en 1990. Mientras tanto continúan apareciendo

sus trabajos teóricos y críticos como son *A Operação do Texto*, *Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-americana*, *Ideograma*, entre otros.

En el campo de la transcreación, para él tan importante como la creación misma, siguen sus trabajos, entre los cuales es necesario destacar *Transblanco*, trabajo en colaboración con Octavio Paz, publicado en 1985 y *Qobélet/O-Que-Sabe/Eclesiastes* (1990) y *Bere'shith. A Cena da Origem* (1993).

En 1994 publicó *Gatimanhas & Felinuras*, poemas sobre gatos, con Guilherme Mansur y en 1998 el libro de poemas *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*; de la década de los 90 también son las transcreaciones, en ediciones siempre bilingües, *Ménis: a Ira de Aquiles*, *Escrito sobre Jade* (22 poemas chinos) y *Pedra e Luz na Poesia de Dante*; así como los textos críticos *O Seqüestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o Caso Gregório de Mattos*, *Os Sertões dos Campos Duas Vezes Euclides* (con su hermano Augusto) y *O Arco-Íris Branco*, entre otros muchos libros.

Hasta su muerte, que ocurrió en San Pablo el sábado 16 de agosto de 2003, Haroldo de Campos, paralelamente a su labor creativa, no dejó de multiplicar experiencias literarias y artísticas que siguen sorprendiendo aún a sus admirados lectores.

PRESENTACIÓN	7
COINCIDENCIAS DEL ENCUENTRO <i>Lisa Block de Behar</i>	15
EL CENTRO CULTURAL INTERNACIONAL DE SALTO EN LA VISITA DE HAROLDO DE CAMPOS <i>Isidra Solari</i>	35
HAROLDO DE CAMPOS Y LA TRADICIÓN LITERARIA <i>Tania Franco-Carvalhal</i>	45
RELACIONES DE HAROLDO DE CAMPOS CON LOS POETAS CONCRETOS ALEMANES Y ESPECIALMENTE CON MAX BENSE <i>Elisabeth Walther-Bense</i>	61
ENCONTRO EM AUSTIN <i>Benedito Nunes</i>	85
REVISIÓN: DINÁMICA DE HAROLDO DE CAMPOS EN LA CULTURA BRASILEÑA <i>Horácio Costa</i>	95
ALGUNAS PROPOSICIONES PARA PENSAR LA RELACIÓN ENTRE POESÍA Y POLÍTICA EN LA POESÍA CONCRETA BRASILEÑA <i>Gonzalo Aguilar</i>	115
O NACIONALISMO LITERÁRIO BRASILEIRO OU OS LIVRES CAMPOS LITERÁRIOS DE HAROLDO <i>Arnaldo Saraiva</i>	137

HAROLDO DE CAMPOS: LA POESÍA MÁS ALLÁ DE SUS LÍMITES <i>Carlos Pellegrino</i>	151	HAROLDO ORAL (MALAMÁGICA DE VAGAMUNDO) <i>Jerusa Pires Ferreira</i>	269
HAROLDO DE CAMPOS EN EL CONTEXTO DE LA POESÍA POLÍGLOTA <i>K. Alfons Knauth</i>	155	O AFÃ DE IR ALÉM DE... <i>Nelson Ascher</i>	279
HAROLDO DE CAMPOS Y LA TRANSCREACIÓN DE LA POESÍA RUSA MODERNA <i>Boris Schnaiderman</i>	203	GALAXIAS, WORK IN PROGRESS, BARROCO <i>Roberto Echavarren</i>	287
O CAOS E A METAMORFOSE: QUASE MORTE. MEU TIO O IAUARETÊ E A LEITURA DE HAROLDO DE CAMPOS <i>Biagio D'Angelo</i>	215	UM SARAMPO DE ESTRELAS PARA 'GALÁXIAS' (ESTRUTURA TEXTUAL E MUSICAL) <i>Livio Tragtenberg</i>	297
HAROLDO DE CAMPOS: UNA CRÍTICA TRANSCULTURAL. HISTORICIDAD Y LITERATURA <i>Sonia Brayner</i>	229	MEDIO SIGLO DE HAROLDO DE CAMPOS <i>João Alexandre Barbosa</i>	305
HAROLDO DE CAMPOS Y EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL: AMISTAD Y LITERATURA <i>Selma Calasans Rodríguez</i>	237	ENTREVISTA A HAROLDO DE CAMPOS <i>Adriana Contreras & Hugo Bonaldi</i>	325
HAROLDO DE CAMPOS E O TEATRO <i>Jacó Guinsburg</i>	245	ANOTACIONES BIOGRÁFICAS <i>Adriana Garrido</i>	345
EL ÁRBOL MILENARIO (OCTAVIO PAZ Y HAROLDO DE CAMPOS) <i>Mannuel Ulacia</i>	255		



Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Tradinco S.A.
Minas 1367 - Montevideo - Uruguay - Tel. 409 44 63. Agosto de 2009
D.L. 350-242/09. Edición autorizada en el decreto 218-996 (Comisión del Papel)

www.tradinco.com.uy