

## DE LA POESÍA CONCRETA A GALAXIAS Y FINISMUNDO 40 AÑOS DE ACTIVIDAD POÉTICA EN BRASIL

TRADUCCIÓN DE CARMEN SALAS Y RODOLFO MATA

Para Horácio Costa

### I. LA DIFÍCIL ALBORADA

**E**N EL AÑO 1950, CUANDO PUBLIQUÉ MI PRIMER LIBRO DE POEMAS, *O Auto do Possesso* (São Paulo, Club de Poesía), la escena literaria brasileña estaba dominada por la llamada Generación del 45. Se componía de poetas que habían surgido alrededor de esa fecha, asumida por ellos como un marco generacional. Entre los más destacados, se contaban, en São Paulo, a Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919), Domingos Carvalho da Silva (1915), Geraldo Vidigal (1921); en Río de Janeiro, Lêdo Ivo (1924), Fernando Ferreira de Loanda (1924) y José Paulo Moreira da Fonseca (1922), además del pernambucano João Cabral de Melo Neto (1920), que como luego quedó manifiesto, no comulgaba con el ideario estético de la referida generación, y sólo coincidía con ella desde un punto de vista meramente cronológico. Los poetas representativos de São Paulo se congregaron en torno de la *Revista Brasileira de Poesia* y del *Clube da Poesia*; el de Río —que reunía además a poetas de otros estados, como Lêdo Ivo, alagoano de nacimiento— alrededor de la revista *Orfeu*.

La Generación de 1945 se rebelaba contra el modernismo del 22 (liderado por Oswald y Mario de Andrade), que se había prolongado hasta los años treinta en poetas como Carlos Drummond de Andrade y Murilo Mendes. Los portavoces del 45 alegaban que nuestros "modernistas" (designación que en el mundo de habla hispana corresponde al parnasiano — simbolismo y en Brasil equivale al vanguardismo de las literaturas en lengua española) no tenían noción de la forma, eran indisciplinados, descuidados en el oficio de la escritura, en una palabra, *in-formes*. Esa objeción nacía de una idea limitada de lo que es forma; de un concepto de forma que en portugués se designa más bien por la palabra *fôrma* (fonema "o" cerrado, por oposición a forma "ó"). *Fôrma*, en portugués tiene el sentido de molde, de forma ya hecha y acabada, cuyo paradigma es el soneto de perfección parnasiana rematado con *llave de oro*.

Esa noción reductora de los aspectos formales de la composición llevó a los poetas del 45 a asumir una postura de reacción conservadora en relación con la vanguardia modernista que los precedía. Esto les valió el apodo de *neoparnasianos*. Oswald de Andrade, en los años veinte, ironizaba la proliferación sonetista de los epígonos de nuestro parnasianismo

(cuyos representantes más ilustres se refugiaban en la Academia Brasileña de Letras; Bilac —Olavo Braz Martins dos Guimarães Bilac— fallecido en 1918, fue uno de los fundadores de esa cofradía decorativa; su prestigio como *príncipe de los poetas brasileños* permanecía aún vivo; Alberto de Oliveira, otro de los *académicos fundadores*, sobrevivió quince años a la *Semana del 22*: vendría a fallecer en 1937, un año antes de la publicación de *A Poesia em Pânico* de Murilo Mendes, libro —llave para la expansión del modernismo en la década de los treinta). Así, mientras en el marco del modernismo Oswald de Andrade fustigaba la producción tardía de los sobrevivientes y epígonos del parnasianismo, proclamando con su característica mordacidad, que no era preciso inventar la máquina de hacer versos, pues "...ya existe el poeta parnasiano", Lêdo Ivo, uno de los portaestandartes de *Orfeu*, veinticinco años después del manifiesto oswaldiano de la *Poesia Pau - Brasil*, se centraría en la vuelta al soneto, en la recuperación de esa forma fija, emblemática, publicando en 1949, como si fuera un antiprograma de respuesta al modernismo heroico, un libro expresamente titulado *Acontecimento do Soneto*. Observemos, por ejemplo, la *llave de oro* de una de sus composiciones en metro decasilábico y veremos inscrito todo un itinerario de retroceso estético: "Y seré, sumergido en el pasado/ cada vez más moderno y más antiguo".

En ese clima restaurador publiqué mi primer libro, reuniendo poemas escritos entre 1948 y 1950, de los 19 a los 21 años. El libro fue publicado por la editorial del Club de Poesía de S. Paulo que, en el mismo año, lanzaría *O Carrusel* de Décio Pignatari (1927). Décio y yo nos habíamos conocido en la Facultad de Derecho de la Universidad de S. Paulo, en la cual también se había inscrito mi hermano Augusto (1931) y cuyo primer libro *O Rei Menos o Reino* fue publicado en 1951 (en edición de autor). Habíamos conocido a Oswald de Andrade, el más radical de los "modernistas" de la *Semana del 22*, en el año de 1949 por intermedio de Mário da Silva Brito (1916) —también de la Generación del 45, pero de un escritor que se relacionaba con la vanguardia modernista de forma diferente a la de sus compañeros—. Silva Brito estaba ligado al espíritu del 22 desde su primer libro (*Tres Romances da Ida-de Urbana*) y por una dedicación ejemplar al viejo Oswald de Andrade. Esto lo llevaría, posteriormente, a convertirse en el historiador del modernismo (*Historia do Modernismo Brasileiro - Antecedentes da Semana do Arte Moderna*, 1958) y en uno de los principales estudiosos de la obra oswaldiana.

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 ideográfico 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*. Así "por razones sin razón que se cifran en un voluntario querer" (como hicimos expreso en una carta de ruptura), salimos del *Club de Poesía* y constituimos el *Grupo Noigandres*. Empezamos a editar la revista — libro del mismo nombre, cuyo primer número apareció en 1952. La revista adoptó un lema extraño del *Canto 20* de Ezra Pound: "Noigandres, eh, noigandres/Now what the DEFFIL can that mean!". NOIGANDRES, expresión provenzal, procedía de Arnaut Daniel, el gran *inventor* entre los trovadores medievales; aquel que Dante llamara *il miglior fabbro* —cumplido que a su vez Eliot tributara a Pound en la dedicatoria de *The Waste Land*—. NOI GANDRES, dos palabras enigmáticas para designar tal vez aquella flor cuyo perfume —(l'olors) *aleja*— *gandres*, de *gandir*, —el tedio, *noia*, l'ennui; fone-mas talismánicos que nos servirían como emblemas de búsqueda y de pesquisa poética.

En 1956, con el lanzamiento de la *poesía concreta* —la nueva poesía que surgía en un movimiento internacional, respondíamos, en el número 3 de la revista *Noigandres* a la interrogación planteada desde aquel primer número: *noigandres* pasaba a significar para nosotros —y esto quedaba indicado en el subtítulo— simplemente *poesía concreta*. Retomábamos así, a partir de la segunda mitad de la década de 1950, el hilo conductor de la vanguardia experimental de los años veinte, interrumpido por el anclaje neoparnasiano de la conservadora Generación del 45.

Es interesante notar que nuestra discrepancia con respecto a la Generación del 45, en cuyo ámbito de dominio habíamos publicado Décio Pignatari y yo nuestros primeros libros, fue registrado con mucha argucia por Sergio Buarque de Holanda, el eminente historiador brasileño, que entonces se dedicaba también a la crítica literaria. Esto se dio en una trilogía de artículos publicados simultáneamente en el *Diário Carioca* (Río de Janeiro) y en la *Folha da Manhã* (S. Paulo). En su "Una difícil alborada" (25.5.51), el primer artículo de la serie, Sergio Buarque señalaba la aparición de *O Auto do Possesso* y de *O Carrossel*, como las revelaciones más "...sorprendentes" de los Cuadernos editados por el *Club de Poesía*, al mismo tiempo que indicaba el "...apego a lo decorativo convencional", y la "...opción por los ritmos estereotipados, por las expresiones convencionales", como las características negativas del llamado posmodernismo de la Generación del 45. Tales aspectos, según el crítico, sólo podrían satisfacer "...los gustos fáciles o las imaginaciones perezosas". En el siguiente artículo, "Rito de Otoño" (6.6.51), se detenía sobre mi primer libro. Descubría en mi primera poesía la presencia mallarméana ("Es muy probable que haya estudiado largamente a Mallarmé"), y fue capaz de identificar, con mucha percepción, la influencia en ella de otro autor procedente del mismo linaje, el alemán Stefan George —a cuya lectura me había dedicado con especial cuidado, estudiando su idioma para poder apreciarlo en el original, así como a Rilke, Trakl y Hofmannsthal mientras estuve en la Facultad de Derecho. Escribe

Sergio Buarque: "En un autor como él, tan bien informado de las tendencias poéticas posteriores al simbolismo, no me sorprendería que se anotasen entre sus preferencias, la de otros maestros menos frecuentados por los innovadores de nuestra poesía. El recuerdo inesperado de un Stefan George, por ejemplo...".

Si en ese primer libro mío el crítico vio más equilibrio y menos ruptura que en la primera poesía de Décio Pignatari (a la cual denomina "una poesía de movilidad" en el último artículo de la serie, "Ritmo y Compasso" (12.6.51), anota por otro lado que esa diferencia "en autores aparentemente tan solidarios significa, por sí sola, un antídoto contra la esclerosis con que en ocasiones los cánones intolerantes amenazan a nuestra nueva poesía". En cuanto a los poemas de *O Auto do Possesso* —ya que estoy tratando específicamente de mi propio itinerario evolutivo— Sergio Buarque los enfrenta al proyecto estético de la Generación del 45 y concluye: "Todo eso puede corresponder un poco al ideal teórico profesado por algunos posmodernistas. En la práctica, sin embargo, nos encontramos aquí con una densidad, un poder de ordenación y concentración, que no podrían estar más lejos del formulario neorrocó en que tenazmente se complacen tantos de aquellos poetas".

Publicado después, en 1952, *Noigandres 1* (con poemas míos, de Pignatari y Augusto de Campos) representaría exactamente, la primera exteriorización conjunta de aquella "difícil alborada" anunciada premonitoriamente por el crítico en un momento en que no era fácil presentirla, sobre todo porque la disidencia contra el espíritu conservadorista de la Generación del 45 se manifestaba dentro del propio reducto que él constituiría y que aparentemente dominaba el *Club de Poesía* de São Paulo...

## 2. EL AZAR DANZANTE

De ese libro mío de 1950, extraigo un poema que, hasta hoy, me parece representativo del desarrollo futuro de mi poesía:

### LAMENTO SOBRE EL LAGO DE NEMI (AUTOTRANSCREACIÓN)

para Manuel y Horácio

Un danzante desnudo. El azar entre alfanjes.  
En la playa hay un rostro. Guirlanda de manojos.  
Llama a tu enemigo. El azar: un danzante.  
Reúne a sus herederos. Dicta el Talión.

La virgen que encontré coronada de hojas  
No era —no lo es— la virgen que encontré.  
El azar: un danzante. Teme a sus alfanjes.  
Mañana será muerto y ahora soy rey.

Entre alfanjes: desnudo. De hojas: coronado.  
Llama a tus enemigos. La virgen? No sé.  
Hay un rostro en la playa. Yo ahora estoy muerto.  
El azar: un danzante. Mañana: otro rey.

O azar é um dançarino nu entre os alfanges  
Na praia, além do rosto, a corola das mãos.  
Chama teu inimigo. O azar é um danarino.  
Reúne os seus herdeiros e proclama a Talião.

A virgem que encontrei coroada de rainúnculos  
Não era —asim o quis— a virgem que encontrei.  
O azar é um dançarino: teme os seus alfanges.  
Amanhã serei morto, mas agora sour rei.

Nu, entre os alfanges, coroa de rainúnculos,  
Chama o teu inimigo e a virgem que encontrei.  
Na praia, além do rosto, eu egora estou morto.  
O azar é um dançarino. Amanhã serás rei.

El tema proviene de *The Golden Bough* de Frazer (Eliot y su *The Waste Land*, leído por mí en aquellos años con deslumbramiento, está de algún modo, detrás de esa referencia). Es el tema ritual del sacerdote — rey del Templo de Diana Nemorensis, o Diana del Bosque, junto al lago de Nemi, cerca de Roma. Su reinado, según la regla del santuario, duraría hasta que un rival lo venciera y asumiese el puesto hierático. Por eso, espada en mano, él siempre está en guardia, rondando el árbol sagrado del templo. Procuré recrear el motivo a la luz de la dialéctica mallarmea del *Acaso*, el *Azar* (*Le basard*) jamás abolido. Si por un lado, la forma fija (tres cuartetos dodecasilábicos, rimando en el 2o. y el 4o. versos de cada una) y el refinamiento léxico podrían aparentar alguna afinidad con la postura anticoolistal y antiprosáica de los poetas del 45, por otro la sintaxis rítmica — permutatoria que promueve deliberadamente la articulación y la desarticulación de las frases, engendra la paradoja y la disonancia, crea un espacio parológico, desestabilizando de manera irónica el modelo formal y dándole carácter móvil.

Quedan, así, preparadas las *estructuras dinámicas*, reversibles, cambiantes de la futura *poesía concreta*; el vocabulario raro, escogido, a su vez reverbera en timbres de Góngora y Mallarmé; de un Mallarmé visitado por el cribo de Fernando Pessoa.

Ya no es más la apaciguada preceptiva neoparnasiana, neoclásica de los nuevos árcades del 45, sino el barroquismo que irrumpe, como, de otro modo, furiosamente ocurre también en algunos notables poemas de la misma época, escritos por Décio Pignatari: "Periplo de Agosto a Agua e Sal", "Rosa d'Amigos", "O Jogral e a Prostituta Negra", todos incluidos en *O Carrossel*.

### 3. THÁLASSA THÁLASSA: EL MAR — LENGUAJE

En "Thálassa thálassa" (1951), poema en ocho partes, estampado en el número 10. de *Noigandres* (1952), ese barroquismo se acentuará, ganará un soplo épico bajo el influjo, ahora, de otro poeta cuya lectura me fue cara en la época: el Saint — John Perse de *Anábasis*; esto sin hablar del Camões manierista, pintor pregongorino del Reino de Neptuno: "En lo interno de las profundas/ Cavernas altas, donde el mar se esconde:/ Allí donde las olas salen furibundas/ Neptuno mora...!" (*Os Lusíadas*, VI, 8); Camões, que resuena siempre, como un eco de caracola, en el oído de los poetas de lengua portuguesa. Como en Perse, también en mi caso el título del poema proviene de Xenofonte (el clamor de los 10 000 cuando

se reencuentran como una visión del mar). El tema oceánico, en el cual se refleja el del lenguaje, estará presente en otros momentos de mi poesía (en las *Galaxias*, por ejemplo, compuestas entre 1963 — 1976 y en *Finismundo*, de 1989 — 1990). Incluyo dos textos de "Thálassa thálassa" (el poema fue traducido al español por el poeta peruano Antonio Cisneros).

1. Não sabemos do Mar (Nada sabemos del Mar.)

até

E as zibelinas mortas em tomo de suas nádegas de prata.  
(Y las cibelinas muertas en torno a sus nálgas de plata).

6. Tu, Deusa — Leoa (— Tú, Diosa — Leona)

até

E bifida como a língua dos Dragões...  
(Y bifida como la lengua del Dragón...)

*Transideraciones*, pp. 14 — 15, 22 — 23

Un verdadero manifiesto de la estética neobarroca que entonces comenzaba a ganar cuerpo en mi poesía es la "Teoría e prática do poema" (1952), que glosa una cita del padre Antonio Vieyra, del célebre, "Sermão da Sexagésima" (1655). "Não fez Deus o Céu em xadrez de estrelas" — afirmaba Vieyra y recomendaba a sus predicadores —: "No hizo Dios el cielo como ajedrez de estrellas. (...) Aprendamos del cielo el estilo de la disposición y también el de las palabras". Sin embargo, su sermón está estructurado con un ingenio de ajedrecista, como ha reparado con mucha sagacidad el crítico portugués Antonio José Saraiva. Como en el caso del artificio retórico llamado *litote*, Vieyra afirmaba una cosa y hacía otra. La poesía, mundo autónomo, organizado por la razón permeada de emoción, pende en equilibrio inestable sobre el abismo del azar, como por un acto de luciferina (de Luzbel) arrogancia, la poesía puede ser descrita como un virtual *xadrez* sensible, de *estrelas*. No por mera coincidencia la expresión se convirtió en el título de la antología poética (*Percurso textual, 1949/1974*) que publiqué en 1976. Incluyo ahora "Teoría y Prática do Poema" (traducido al español por Carlos E. Pinto):

Teoría e Prática do Poema (Teoría y Práctica del Poema)

1.

Pássares de prata, o Poema (Pájaros de plata, el poema)  
até

6.

...

rei mais pequeno (un rey pequeño)

*Transideraciones*, pp. 26 — 31

### 4. CIROPÉDIA: A EDUCAÇÃO DO PRÍNCIPE

Con el número 2 (1955) de *Noigandres*, se publican también los poemas en cores — timbres de Augusto de Campos (serie poetamemos), escritos en 1953 inspirados en la *Klangfarbenmelodie* ("melodía de timbres") de Anton Webern, el más radical de los discípulos de Schoenberg. Aparece también un poema largo (fechado en 1952), de mi autoría, *Ciropéida ou a Educação do Príncipe*. El título recuerda el romance pedagógico de Xenofonte, celebrado desde la antigüedad griega.

Pero en este caso se trata, antes de un "Retrato do poeta quando joven", de un *Blindungsgedicht*, de un poema de formación: el descubrimiento del poder de las palabras y de la sexualidad, de la poesía y del amor. Termina con una "Defensa e ilustração da língua portuguesa" como instrumento de creación poética al ser vivificada y rescatada por una nueva generación ("Juventude de ano florindo a árvore fóssil"). Al poeta, en ese acto de rescate, le inspira la *musa erótica del lenguaje*, una *criatura becha de cristales sonoros*, AUREAMU-SAARONDINAALUVIA (áurea musa + arondina/andorinha, del latín *birundo*/ital *ronдина*/esp. *golondrina* + aluvia, del latín *áluius*, bañarse, ser llevado por el agua + lluvia, lluvia + Livia, alusión a Ana Livia Plurabelle, del *Finnegans Wake* de Joyce, autor del cual procede por otro lado, el epígrafe del poema: "You find my words dark. Darkness is in our souls, do you not think?", *Ulysses*). Presentaré dos fragmentos de *Ciropédia*, el inicial y el final (10 - 11):

1.

A Educação do Príncipe em Agedor começã por um cálculo ao coração.  
(La Educación del Príncipe en Agedor empieza por un cálculo al corazón).

"Quod Principi placuit..." — Ele decreta a Idade de Ouro.  
("Quod Principi placuit..." — Él decreta la Edad de Oro).  
até

11.

Beber desta água é uma sede infinita.  
(Beber de esta agua es una sed infinita.)

*Transideraciones*, pp. 32 - 33, 41 - 43; traducción al español de Carlos E. Pinto.

## 5. LA EXPOSICIÓN NACIONAL DEL ARTE CONCRETO

Al mismo tiempo, se preparaba el lanzamiento de la *poesía concreta*, que iba a estallar en diciembre de 1966, en concomitancia con la Exposición Nacional del Arte Concreto, que reunió, primero en el Museo de Arte Moderno de S. Paulo, y después (en febrero de 1957) en la explanada del Ministerio de Educación y Cultura, en Río de Janeiro, a pintores, escultores y poetas. El trío paulista (Grupo Noigandres), al que se suman el carioca Ronaldo Azeredo, 1937, y dos autores especialmente invitados: Ferreira Gullar, 1930, marañense y Wladimir Dias, 1927, matogrossense, ambos radicados en Río de Janeiro. Gullar encabezaría en 1959, la disidencia *neoconcreta*, buscando infiltrar el subjetivismo y el hedonismo en el rigor de los *geómetras* paulistas, afinados con la *ingeniería poética* de João Cabral. En 1962 daría comienzo una tendencia de poesía populista, de corte socio - zdanovista (*João Boa Morte, Cabra Marcada para Morrer*), tentativa poco afortunada de recrear en el *bureau* de control ideológico, la espontaneidad de la literatura popular nordestina (*literatura de cordel*). Dias Pino, por su parte, después de una fase solidaria con el Grupo Noigandres, reunirá en torno así en los años setentas, el grupo de la *poesía proceso*, especializado en una poesía sin palabras, casi exclusivamente dedicada a códigos no verbales. Tanto el *neoconcretismo* como la *poesía proceso*,

fueron tendencias efímeras y precarias en sus resultados (el último de esos movimientos colaterales siempre me pareció algo como la enfermedad infantil de la *poesía concreta*...).

## 6. DE O Â MAGO DO Ó MEGA AL MINIMALISMO ESTRUCTURAL. EL NEOBARROCO.

El tres de julio de 1955, poco más de un año antes del lanzamiento oficial de la *poesía concreta*, publiqué en el Diario de São Paulo, con el título de "A obra de Arte Aberta", un artículo - manifiesto en el cual pasaba revista a las contribuciones de Mallarmé (*Un Coup de Dés*), Joyce, Pound, Cummings, en comparación con los procedimientos musicales de Webern (retomados por Pierre Boulez) y con los móviles de Calder (sintaxis espacial). Hacía un resumen de las posibilidades creativas que se abrían para la nueva poesía, tanto en el plano léxico (con las conquistas del simbolismo hasta el surrealismo, por un lado; y por otro, con su recíproco, el *imagismo* poundiano, la poética de las *esencias* y *medulas* o de la *definición precisa*), como también en el plano de una posible *sintaxis estructural*. Concluía entonces, con una convocatoria a la aventura:

Pierre Boulez, en conversación con Décio Pignatari, manifestó su desinterés por la obra de arte perfecta, clásica, de tipo diamante, y enunció su concepción de *obra de arte abierta*, barroco moderno. Tal vez ese *neobarroco*, que podría corresponder intrínsecamente a las necesidades morfológicas y culturales, de la expresión artística contemporánea, ajuste por su mera evocación a los espíritus estancados, que aman la fiexa de las soluciones convencionales. Pero ésta no es una razón "cultural" para que nos neguemos a la tripulación de Argos. Es, por el contrario, un estímulo en el sentido opuesto.

Esta defensa de una *obra abierta* en literatura fue escrita varios años antes que el libro de Umberto Eco. En el prefacio de la edición brasileña de *Opera aperta*, 1962 (*Obra Aberta*, S. Paulo, 1968), el teórico italiano reconoció con elegancia ese evento precursor: "Es curioso ciertamente que, algunos años antes de que yo escribiera *Opera Aperta*, Haroldo de Campos, en un breve artículo, hubiese anticipado mis temas de una manera en extremo sorprendente, como si él hubiese reseñado el libro que yo aún no había escrito e iría a escribir sin haber leído su artículo. Sin embargo, esto significa que ciertos problemas se manifiestan de un modo imperioso en un momento histórico dado. Pueden ser deducidos casi automáticamente de las pesquisas en curso". En una carta personal, fechada en septiembre de 65, después de nuestro primer encuentro en Italia, Eco me escribió: "Me sucede frecuentemente que hablo de usted: le cito como un personaje de una novela de Borges, que habría reseñado mi libro siete años antes que yo lo escribiera. Y esto me conforta por el hecho de que evidentemente no habría dicho cosas solamente fabulosas si otra persona había llegado al mismo lugar por otros caminos". La noción de neobarroco, también propuesta en el mismo artículo del año 55, se anticipaba por varios años a la elaboración conceptual de Severo Sarduy en esa dirección<sup>6</sup>. Augusto de Campos, en el primer texto teórico que ya exhibía el título de "Poesía Concreta" (octubre, 1955), busca dar cuenta de la especificidad de mi trabajo en la fase preparatoria de la *poesía concreta*, nueva poesía que se afirmaba:

Haroldo de Campos es, por decirlo así, un "concreto" barroco, lo que lo hace trabajar preferentemente con imágenes y metáforas, que dispone en verdaderos bloques sonoros. En los fragmentos de *Ciropédia ou a Educação do Príncipe* (1952) ... merece mención el especial uso de las palabras - compuestas, buscando convertir la idea en ideogramas verbales de sonido."

De hecho, esta nota barroquizante está muy presente en mi primera serie de poemas específicamente enmarcables en la *poesía concreta*. Se trata de *O à mago do ô mega* (1955 - 1956), que lleva el subtítulo: "fenomenología de la composición". Son los poemas que corresponden al manifiesto "ojo por ojo con ojo desnudo", divulgado con otros textos programáticos de Augusto y Décio con el motivo del lanzamiento público de la *poesía concreta* y del No. 3 de *Noigandres* (1956), que estampaba la serie referida de poemas. Impresos en blanco sobre fondo negro, esos poemas hacen revertir para el cielo nocturno, salpicado de estrellas - palabras (Vieyra), la página blanca de Mallarmé. Cielo nocturno, blanco al revés. Proponiéndose como una "fenomenología de la composición", estos poemas dialogaban, por un lado, con el célebre escrito autoexegético de Poe, "The Philosophy of Composition", verdadera arte poética "preestructuralista"; por otro, con la "Psicologia da Composição", secuencia de poemas de João Cabral de Melo Neto, publicada en libro en 1947, donde el poeta pernambucano, radicalizando la orientación de *O Engenheiro* (1945), se aparta decididamente de sus contemporáneos de la Generación del 45, para instaurar una poesía de carácter crítico, metalingüístico, cuyo tema es el acto de hacer poesía ecuacionado en términos mallarmeños, como trabajo lúcido contra el acaso ("no la forma obtenida / en lance santo o raro, / tiro en las liebres de vidrio / de lo invisible; / pero la forma obtenida / como la punta del ovillo / que la atención lenta, desenreda, / araña...") Esa poesía de Cabral fue considerada cerebral y antipoética por la Generación del 45, tal como lo dijo explícitamente Geraldo Vidalig, hablando un poco por todos, en el prefacio anticabralino de su libro *Cidade* (1952)<sup>9</sup>.

En la serie *O à mago do ô mega*, a través de la desarticulación de las palabras y de la fractura fónica, me propuse llegar al *eidós* del poema, a la "cosa de la cosa" al "cero al cenit": un cero vacío y significante al mismo tiempo, algo como el "sujeto cerológico" — "en lugar del signo, se instaura el choque de los significantes que se anulan recíprocamente" —, teorizado por Julia Kristeva. Esa crítica se dedicó a estudiar el problema de la poesía y de la "negatividad", en el ámbito de la revista *Tel Quel*, a finales de la década del 60, bajo la influencia de la "cerología" del budismo, expuesta por el semiótico soviético Linnart Mäll<sup>10</sup>. Presento, aquí, uno de los poemas de la serie, precisamente el que le da título, en su forma original y en la traducción de Jorge Schwartz. (Este crítico —considerése— en su libro *Vanguardia e Cosmopolitismo*, Perspectiva, S. Paulo, 1983, establece un sugerente paralelo entre ese poema de mi autoría y otro, de Oliverio Girondo, "El puro no", de *En la Masmédula*, libro - ápice del poeta argentino, cuya edición cursiva fue publicada, coincidentemente, en 1956, por Losada, y que vine a conocer solamente en 1971, cuando lo encontré por casualidad en una librería en Austin, Texas...)<sup>10</sup>.

*O à mago do ô mega / (el centro de omega)*

*Transideraciones*, pp. 46 - 47

## 7. HAMBRE DE FORMA: LA MATEMÁTICA DE LA COMPOSICIÓN

Entre 1957 - 1959, escribí los poemas concretos que, en mi antología personal, *Ajedrez de estrellas*, reuní bajo el título "hambre de forma". Son aquellos que más típicamente representan esa práctica poética en su momento de mayor rigor y despojamiento, la fase denominada por nosotros mismos "geométrica" o de la "matemática de la composición". Poemas reducidos a una expresión voluntariamente elemental, al "mínimo común múltiplo" del lenguaje (término de Ronaldo Azeredo para caracterizar sus poemas de esa fase). De nuestra parte, retomábamos ya en la década de los 50, en literatura, aquello que, más tarde, en música y pintura, se conocería como "minimalismo". De nuestra parte, reclamábamos el ejemplo de Oswald de Andrade, de los poemas breves como minutos, condensados en cápsulas, telegráficos:

amor  
humor

(El poema más conciso de la lengua portuguesa; dos palabras, funcionando, la primera también como título; entre ambas, el blanco de la página, irónico y tácitamente cargado de sentido). Llevábamos adelante, por otra parte, la "ingeniería" poética de João Cabral, mondrianesco y ortogonal en sus piezas organizadas como módulos de arquitectura.

La *poesía concreta* de esa fase "geométrica" (a la anterior, a la cual pertenece la serie *O à mago*, nosotros la llamábamos "orgánica", por el mayor número de elementos en dispersión, no subordinados a la economía de la composición) es sobre todo representada por el *Noigandres 4* (1958), publicada con el "plano - piloto - para - poesía - concreta", manifiesto - síntesis de nuestras ideas hasta aquella fecha. Eran 12 poemas - carteles, de 4 poetas (el trío paulista más Ronaldo Azevedo, que ya apareciera en el número 3 de la revista - libro). El todo formaba una virtual exposición portátil, una poesía anónima, colectiva, reducida a denominadores estilísticos comunes, que procuraba realizar la meta mallarmeña de la "desaparición elocutoria del yo". Quien hablaba era el propio poema, su matriz generadora y multicombinatoria (*abierto*, en ese sentido, como lo entendieran nuestros compañeros músicos, entre ellos Gilberto Mendes, que hizo, por ejemplo, una composición paradigmática sobre mi poema "nascemorre", explorando las posibilidades de variación sintagmática ofrecidas por el texto poema, una "pequeña cosmogonía portátil", como se podría designarlo usando la expresión acuñada por Queneau)<sup>11</sup>. Presento aquí tres poemas de esa fase:

mais eu menos  
cristal  
nascemorre

(Basta una simple llave vocabular para la comprensión de ellos en otra lengua).

No me detendré, sin embargo, sobre esta etapa de mi recorrido, ya que la actividad que desarrollamos en el campo de la *poesía concreta* (movimiento que luego tomó, con la colaboración del poeta suizo - boliviano Eugen Gomringer, dimensiones internacionales, con repercusiones en Europa,

en América y hasta en Japón) es la parte más conocida de nuestro trabajo. En México, además de las exposiciones en que fueran exhibidos poemas – carteles nuestros (la primera de ellas organizada por Mathias Goeritz, en la galería "Aristos", de la UNAM, en marzo/mayo de 1966) y de la pequeña antología que seleccioné, traduje y comenté para el número 10, abril de 1964, de la revista *El Corno Emplumado* de Sergio Mondragón y Margaret Randall, se publicó, en mayo de '72, en el número 8 de la revista *Plural* (entonces dirigida por Octavio Paz), un *dossier* especial sobre el movimiento, con un texto de presentación firmado por mí y por Augusto de Campos. Refiérase también el comprensivo ensayo publicado sobre el tema por Ramón Xirau en *Poesía Iberoamericana Contemporánea* (México, 1972)<sup>12</sup>.

## 8. DEL POEMA PARTICIPANTE AL TEXTO EPIFÁNICO (GALAXIAS)

En 1961 escribí "Servidão de passagem", un poema largo (hasta donde puede ser largo un *poema concreto*) de cuño participante. Se trataba de asumir el desafío de la poesía *engagée* y demostrar, con el ejemplo de Maiakovski (que Augusto y yo estábamos traduciendo del ruso, junto con Boris Schanajderman, nuestro profesor de dicho idioma), contra los defensores del populismo stalinista – zdanovista (al frente de los cuales estaba el ex vanguardista Ferreira Gullar con sus secueces de la *Guitarra Callejera*), que "sin forma revolucionaria no hay arte revolucionario"; de afirmar aún, con Brecht (cuya poesía también traduje en esa época) que "nuevos contenidos exigen nuevas formas"<sup>13</sup>.

Dos años después, comencé a elaborar un conjunto de textos a los que denominé *Libro de Ensayos: Galaxias*, y que vine a concluir trece años más tarde, en 1976. Si, por un lado, yo me había empeñado en la reducción "minimalista" del lenguaje y en la exploración de los recursos gráficos, en mis poemas concretos, por otro, me seducía hacer un experimento de abolición o rarefacción de los límites entre poesía y prosa, en el sentido no propiamente de una épica (narración), sino de una epifánica (visión). Toda la prehistoria barroquizante de mi poesía fue entonces retomada. En la microestructura de cada uno de los textos galácticos (50 fragmentos), me serví de las técnicas de composición (paronomasias, permutaciones, proliferaciones fónicas) de la *poesía concreta*. En la macroestructura, me inspiré en la música contemporánea. Recorrí, por ejemplo, al Pierre Boulez de la *Troisième sonate* (1957) para armar los dos *formantes* —una página inicial y otra terminal, reversibles, hablando del comienzo – fin y del fin – comienzo del libro viaje—, marcos que encuadran el juego intercambiable de las páginas – mónadas, conclusas en sí mismas y en cada una de las cuales está contenido el libro completo y un libro diferente cada vez. A través de cada una de esas páginas (orden de lectura *ad libitum*) el lector viajero es invitado a contemplar el libro entero, como si estuviese hojeando el universo a partir de un punto privilegiado, con la mirada aléfica de un Borges... Sobre este libro móvil —*alealenda*— Octavio Paz opinó así en 1970: "Tus textos son verdaderas galaxias: fosforescencias semánticas entre lo blanco del papel y lo negro. Además, admirablemente traducidos. Me gustaría escoger como divisa el final del primer fragmento: *el vocablo es mi fábula*". Severo Sarduy, en '72, lo definió

por medio de una metáfora cosmogónica: "galaxia en que no hay centro, ni siquiera por su ausencia, sino a cada línea una creación fonética autónoma a partir de nada." Voy a leer los *formantes* inicial y final, traducidos por el mexicano Héctor Olea, con una minuciosa revisión mía (como he hecho, siempre que es posible, con traducciones de mis textos para lenguas que domino suficientemente, ya que la traducción es un problema que me concierne de modo esencial, tanto desde el punto de vista teórico como del práctico)<sup>14</sup>.

GALAXIAS: formantes

*Transideraciones* pp. 103 - 109

## 9. DE SIGNÂNCIA AL FINISMUNDO: EL MOMENTO POST-UTÓPICO

*Signantia / Quasi Coelum (Signância / Quase Céu)* es el título del libro que publiqué en 1979. Se divide en tres partes, cada una de ellas correspondiente a una etapa de la topografía dantesca (yo venía de "transcrear" en portugués seis cantos del *Paraíso* de Dante, 1975, y estaba bajo el influjo de esa empresa de "transluminación"). Intenté hacer, irónicamente, un recorrido al revés. Comencé por un "quasi – paraíso", terrestre, aún no celeste, siguiendo el rastro de epifanías dispersas. Pasé, en seguida, a un purgatorio de la trivialidad, de la vida intermediaria, de lo repetitivo cotidiano (*Status Viatoris*, algo como un "estado de tránsito"). Concluí con un descenso a los "Infiernos" (en el sentido griego, al mundo de las sombras): *Esbozos para una Nékuia*. Ese descenso me permitió invocar a los "signos tempestuosos", los poetas – revolucionarios de la tradición brasileña: Joaquim de Sousa Andrade, Sousândrade (1832 – 1902), el "topacio colérico", cantor del "Infierno de Wall Street" (circa 1870), romántico marginal, *maudit*; Pedro Kilkerry (1885 – 1917), el más radical de nuestros simbolistas, influido por Mallarmé y Corbière, precozmente muerto en una operación de traqueotomía; Oswald de Andrade (1890 – 1954), el "padre canibal" de la vanguardia "antropofágica" de los años 20. Como Tiresias en la *Odisea*, ellos son invocados para profetizar sobre el destino que aguarda al poeta en su "viaje vía lenguaje". La salida (*exit*) es el poema, "éxito al revés", donde el "azul" pierde el *az* (primera sílaba de "azar", como en "juego de azar", y al mismo tiempo, en portugués, el homófono de *as*, carta de la baraja o cara del dado señalada por un único punto; campeón, aquel que es eximio en una competencia deportiva o bélica). Ese "azul" emblemático (tanto para Mallarmé y Valéry como para Rubén Darío y para los simbolistas brasileños) queda reducido a la última sílaba, ul como en Último y en los fonemas de UL'UL'ar. En su "lapso luciferario", lo que el poeta oye, como el viejo Fausto, es la risa sardónica de los "últimos lemuces" cavándole la tumba, en tanto que él imagina haber conquistado e inmortalizado el instante en su forma (que, "por un minuto / pleniluz").

La primera parte de *Signância*, "Quasi – Cielo", tiene un epígrafe de Novalis sobre el paraíso como algo que no se puede reconocer, por existir en la tierra apenas en estado de dispersión. Los poemas que la componen fueron vertidos al español por Eduardo Milán y Manuel Ulacia (*Transideraciones*, El Tucán de Virginia, México, 1987). Leeré aquí la secuencia

"Aproximaciones al Topacio", precedida por una "Visión del Paraíso":

*visão do paraíso / (visión del paraíso)*

*Transideraciones*. pp. 78 - 79.

*aproximações ao topázio / (aproximaciones al topacio)*

*Idem*, pp. 80 - 87.

La colección de poemas *Signantia* fue anticipada en mi itinerario poético por *Lacunae* (Lacunas), conjunto de textos donde el problema básico era el diseño sintáctico, arabesco entre la nada (blanco del papel) y la posibilidad articulada de la frase, suspensa en el vacío como un ramaje o un elemento en balance de un móvil. Es el paso de la sintaxis espacial de la *poesía concreta* (microplaneada en la fase "geométrica" como en una ecuación matemática, en un diagrama de relaciones) para el diseño de frases más libre, que se mueve por rupturas y tensiones, como en un paso vacilante de danza o en la escritura cursiva de los calígrafos japoneses, que deshacen con un gesto de la mano la geometría cuadrícula de los *kanji* (ideogramas).

El último tiempo de esta labor "sintaxista" con el lenguaje (labor en la cual la calidad visual explícita de la poesía concreta se vuelve pulsación implícita, el gráfico y el tipográfico pasan del aspecto extensivo al recesivo, de evidencia a inherencia) está en muchos poemas de *A Educação dos Cinco Sentidos* (1984) y en *Finismundo: A Última Viagem* (1989 - 1990).

El primero de esos libros abre con un epígrafe del joven Marx: "La educación de los cinco sentidos es el trabajo de toda la historia universal hasta ahora." Fue traducido al español por Andrés Sánchez Robayna (edição bilingüe, Biblioteca Ambit, Ambit Serveis Editorials, Barcelona, 1990). De él, seleccioné dos poemas: "Opúsculo goetheano" y "Klimt: tentativa de pintura (como modelo ausente)". El primero, glosa la idea goetheana de la inmortalidad: mantener la "entelequia" (el horizonte del hacer, la productividad como principio vital) activa. Sólo así, según el viejo Goethe, la naturaleza, que no puede prescindir de la entelequia, se verá forzada a engendrar otras formas para abrirla. Cuando la muerte deshaga aquella en que esa energía fundadora está provisionalmente investida... El segundo, el poema sobre Klimt, es una celebración "neobarroca" del poder pictórico del lenguaje<sup>15</sup>.

*Opúsculo goetheano*

*Op. cit.*, pp. 50 - 57.

*Klimt*

*Idem*, pp. 68 - 71.

Pero también podría presentar "Ode (explícita) em defesa da poesia no dia de São Lukács" (1980), recomposición, en pauta irónica y tono coloquial, del momento concreto - participante representado por el poema "Serviço de passagem" (1961), ahora en el clima de desencanto que el "patrullaje ideológico" zdanovista acabó suscitando en la escena cultural

de mi país, al lado de los rescoldos autoritarios de los veinte años de amarga y esterilizante dictadura militar que hemos sufrido. (De la "Oda" hay dos traducciones al español, una de Eduardo Milán; otra de Andrés Sánchez Robayna)<sup>16</sup>.

En *Finismundo: A Última Viagem* el motivo de la vejez y de los impases de la creación es la nota dominante. El último viaje de Odiseo/Ulises, que Homero no narró, pero que Dante elaboró ficcionalmente en la *Comedia*, (Inf., xxvi, 83 - 142) es tematizada. El poema se divide en dos tiempos. El primero, bajo la égida del nombre griego Odiseo, envuelve una dimensión épica, con una reconsideración camoniana y barroca de la tradición poética de la lengua portuguesa, hasta desembocar en Odorico Mendes (1799 - 1864), el notable traductor prerromántico de la *Iliada*, de la *Odisea* y de la *Eneida*. Odorico, mediante el hipérbaton y las palabras compuestas (cultismos sintácticos y léxicos) intentó helenizar y latinizar lo vernáculo, produciendo, según la incomprensiva crítica de la época (Silvio Romero) "monstruosidades escritas en portugués macarrónico"... En el segundo momento (o tiempo) de *Finismundo*, es Ulises (con su nombre en grafía moderna) quien domina la escena, en deliberado contraste con Odiseo, su homónimo heleno. Un Ulises trivializado, convertido en "ejecutivo", en "yuppie", en un mundo "abandonado por los dioses" (la versión joyceana del mito homérico es aquí evocada). Este Ulises "yuppie" ya no oye sirenas —las oceánidas, las ninfas marinas— empero mecánicas sirenas del tráfico, mientras es dirigido por "semáforos" (del gr., "portadores de señales") y enciende un "fósforo" (del gr., "portador de fuego", *flammiifero* en italiano), "Lucifer portátil". No un *polumetis* multiastuto, mas un simple *factotum* del acaso, náufrago en la tela "verdefluyente" del *computer* que programa su desencanto cotidiano. No más la sed extrema de aventura del viejo Odiseo, a la cabeza de sus últimos compañeros, zozobrando a la vista de la isla del Fin del Mundo, la *montagna bruna* del Paraíso Terrestre (situado por Dante en la cima de la isla del Purgatorio); no más el rasgo del viejo nauta, castigado en su osadía por la ira de los dioses; sin embargo, apenas, la Penúltima Tule del mundo desacralizado: una "postal del Edén"... La ecuación contrastante de esos dos momentos —el tránsito del Odiseo griego al Ulises "yuppie" contemporáneo— propone al lector una opción existencial y la deja abierta, sin buscar resolverla de manera impositiva.

Sátira del mundo donde las ideologías entraron en crisis y, al mismo tiempo, celebración de la aventura incesante, siempre renovada, del conocimiento y de la creación, imagínese *Finismundo* como un poema "post-utópico", expresión que prefiero al concepto ya gastado y equivocado de "post-moderno". En él, la operación creadora es también una operación traductora. Pero al contrario del eclecticismo y de la aceptación conformista del pasado, como ornamento nostálgicamente inocuo, es el espíritu crítico (residuo inalienable de la utopía en crisis) el factor que preside a la selección de los *topoi* y de los estilemas de la tradición. Tómate en cuenta, cada vez, el lema poundiano: *make it new* (hazlo nuevo). Lema que, desde ese ángulo, coincide con la razón antropofágica de Oswald de Andrade: devorar; remasticar la herencia cultural universal, para "nutrimiento del impulso", renovar. Reimaginar los datos del pasado (la tradición en lo que tenga de virtualmente activo) y reoperarlos bajo la

especie de la diferencia brasileña en la instancia vital y problemática del presente<sup>17</sup>.

Urbano Ulises  
 sobevidido al mito  
 (yo y tú mi hipo -  
 condriaco crítico  
 lector) --- civil  
*factotum* (¿polymetis?)  
 del azar computarizado. ¿Tú  
 epitafo? Margen de error: trazo  
 mínimo digitado  
 y aprisa cancelado  
 en el líquido cristal verdefluyente.  
 ¿Periplo?  
 No hay. Te vigilan los semáforos  
 Tu fuego prometeico se resume  
 en la cabeza de un fósforo --- Lucifer  
 portátil y/o  
 nadería flamífera.  
 Capitula  
 (cabeza fría)  
 tu hybris Ni señal  
 de nereidas  
 Penúltima --- es lo máximo a que aspira  
 tu penuria de última  
 Tule Una postal --- desde el Edén ---  
 con esto te contentas  
 Azuzadas (metálicas) sirenas  
 cortan tu corazón cotidiano

Fragmento final de *Finismundo*; traducción de A.S. Robayna, revisada por el autor.

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Véase, para este propósito, mi estudio "O Geômetra Engajado" (tópico: "João Cabral e a Geração de 45") *Metalinguagem*, São Paulo, Cultrix, 1976 (3a. ed.); traducción al español: "El geômetra comprometido", *Syntaxis*, 12 - 13, La Laguna (Tenerife), España, otoño 1986 - invierno 1987.
- <sup>2</sup> La expresión "neoparnasianismo" aparece, por ejemplo, en el estudio "Modernismo" de Antonio Candido y J. Aderaldo Castello, introducción al vol. III de *Presença da Literatura Brasileira*, São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1964. Tristão de Athayde (Alceu Amoroso Lima), simpatizante de los poetas del 45, los incluyó, bajo el título "Neomodernismo", en *Cuadro Sintético da Literatura Brasileira*, R. Janeiro, Agrif, 1956. José Guilherme Merquior le contestó polémicamente, negando la denominación tajante "Antimodernismo", en "Falência da Poesia ou uma Geração Enganada e Enganante", *A razão do Poema*, R. Janeiro, Civilização Brasileira, 1965. Pero la mejor réplica al estrecho concepto de forma adoptado por los defensores de la Generación del 45 se encuentra en un artículo del crítico Oliveira Bastos, "Vinte e dois e forma", publicado en 1.4.56 en el *Diário Carioca*, R. Janeiro. Bastos refutó la tesis de Tristão de Athayde en el momento mismo en que ella estaba siendo expuesta en la imprenta.
- <sup>3</sup> El viejo Oswald de Andrade fue capaz, también, de presentir en el aire los nuevos rumbos, que sólo se definirían cabalmente con el lanzamiento de la *poesia concreta* en 1956, cerca de dos años después de su muerte. En uno de sus últimos "Telefonemas" (bre-

ves textos polémicos), publicado en 28.8.53 en el *Correio da Manhã*, R. Janeiro, señaló: "Hay una generación de novísimos en Brasil que nada tienen que ver con los *Loandas* y las *Marañas* de los suplementos". Y menciona algunos nombres que después se asociarían al concretismo, como el del crítico Oliveira Bastos ("Un crítico en fin!") y el del poeta Ferreira Gullar, en Río de Janeiro, agregando: "Hay aquí mismo en São Paulo jóvenes que se dedican a la búsqueda —Décio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos..." Remataba, contundente: "Felizmente estamos olvidándonos de aquel berreo incivil y cretino dado como espectáculo por la revista *Orfeu* [NB: La revista de la Generación del 45, dirigida por Fernando Ferreira de Loanda]

- <sup>4</sup> En A. Campos, D. Pignatari, H. Campos, *DeNoigandres I*, traducción de Antonio Cisneros, presentación y selección de Hilda Scabaróto de Codina, Lima, Perú, Centro de Estudios Brasileños, 1978. El poema fue publicado en *Transideraciones*, antología organizada por Eduardo Milán y Manuel Ulacia, México, Ediciones El Tucán de Virginia, 1987.
- <sup>5</sup> Antonio José Saravia, *O Discurso Engenboso*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1980. Véase, para este propósito, mi ensayo *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Mattos*, Salvador, Bahia, Fundação "Casa de Jorge Amado", 1989.
- <sup>6</sup> Andrés Sánchez Robayna, en "Barroco de la levedad" (texto presentado en el coloquio "El Barroco y su Doble" Círculo de Bellas Artes, Madrid, mayo de 1990, publicado en versión para el portugués en la *Revista da USP*, No. 8, S. Paulo, dez./jan./fev. 1990 - 1991), dejó asentado: "no resultaría extraño que fuera tal vez, precisamente, Haroldo de Campos el primer escritor latinoamericano que usara el término *neobarroco* para referirse, en su tan valioso como pionero ensayo de 1955 "A obra de arte aberta", a las necesidades morfo-culturales de la expresión artística contemporánea..." El ensayo de Severo Sarduy, "El Barroco y el Neobarroco", se remonta a 1972 (publicado en *América Latina en su Literatura*, obra colectiva organizada por C.F. Moreno, México, UNESCO/Siglo XXI).
- <sup>7</sup> Texto recogido en A. de Campos, D. Pignatari, H. de Campos, *Teoría da Poesia Concreta* (Textos críticos e manifestos, 1950 - 1960), S. Paulo, Edições Invenção, 1965 (actualmente en 3a. edición, S. Paulo, Brasiliense, 1986).
- <sup>8</sup> Geraldo Vidigal, *Cidade*, S. Paulo, Editora Martins, 1952. Augusto de Campos, en "A Meta Física dos Metafísicos", comparando el método poético de João Cabral al de los "poetas metafísicos" de lengua inglesa, reproduce la acusación lanzada contra el "constructivista" Cabral dentro de la propia Generación del 45: "Así nacidos del raciocinio, son estos escritos —¡no poemas!— trechos de meditación entorno de la poesía." (*Cf. Verso Reverso Controverso*, S. Paulo, Perspectiva, 1978).
- <sup>9</sup> Julia Kristeva, "poésie et négativité /Semiotiké", Recherches pour une sémantique, Paris, Seuil, 1969; idem., "Distance et anti-representation", *Tel Quel* 32, Paris, hiver 1968; Linnart Mäll, "Une approche possible du *Sunyavada*", *Tel Quel*, No. cit.
- <sup>10</sup> De Jorge Schwartz consúltese, en español, "Vanguardias enfrentadas: Oliverio Girondo y la Poesía Concreta", *Maldoror*, 16, Montevideo, noviembre 1981.
- <sup>11</sup> Gilberto Mendes, Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Willy Corrêa de Oliveira, Julio Medaglia y otros publicaron en junio de 1963, en el No. 3 de la revista *Invenção* (desde 1962, órgano de expresión de los poetas concretos), el manifiesto "Música Nova". Varios de estos jóvenes compositores realizaron trabajos con poemas del Grupo Noigandres.
- <sup>12</sup> En ocasión de la muestra organizada por Mathias Goeritz, fue publicado un catálogo con texto crítico de Ida Rodríguez. Algunas otras publicaciones en español: Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, *Situación de la poesía concreta*, tirada aparte de la *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, junio 1963; Gilberto Mendona Teles, *La poesía Brasileña en la Actualidad*, Montevideo, Editorial Letras,

1969; *Concretismo*, presentación, investigación y coordinación: José de Souza Rodrigues, Lima, Perú, Centro de Estudios Brasileños, 1978; Severo Sarduy, "Cuando la poesía se vuelve concreta", *El Correo*, París, UNESCO, diciembre 1986 (número especial: "Brasil / Un coloso entre la selva y el siglo XXI"); Horácio Costa, "Panorama de la poesía brasileña en el siglo XX", México, Facultad de Filosofía y Letras / UNAM, 1990 (Serie "Cuadernos de Apoyo a la Docencia"); *idem* "El significado de la visualidad en la Poesía Brasileña", *Utopías* (Facultad de Filosofía y Letras / UNAM), México, julio - septiembre 1989.

<sup>15</sup> Sobre Maiakovski, ver mi ensayo "O texto como produção" (1961), en *A Operação do Texto*, S. Paulo, Perspectiva, 1976; sobre Bertolt Brecht, la "Nota sobre la poesía" con la cual presenté una "Breve Antología" del autor de "Preguntas de un operario que lê" en la revista *Tempo Brasileiro*, 9/10, R. Janeiro, abril - junio 1966. El lema maiakovskiano se integró, como "post - scriptum 1961", al *plan piloto para poesía concreta*. En cuanto a "Servidão de passagem", fue, en traducción al inglés de Edwin Morgan, junto con otro poema de la misma fase, "Alea 1 Variaciones semánticas", publicado en el No. 21 de *El Corno Emplumado*, México, enero/january 1967.

<sup>16</sup> La carta de Octavio Paz está reproducida en O. Paz y H. de Campos, *Transblanco*, R. Janeiro, Editora Guanabara, 1986; el texto de Sarduy está incluido en el apéndice a *Xadrez de Estrelas*, 1976 (se trata de un pasaje de una carta del autor); el pensamiento de Sarduy fue después desarrollado en un ensayo titulado "Rumbo a la Concretud", para figurar en *Signantia / Quasi Coelum*, 1979; también salió en versión francesa en *Confrontation 5*, París, Aubier - Montaigne, 1981 (No. especial dedicado a América Latina). *El formante* inicial de *Galaxias* fue publicado en el No. 25 de *Vuelta*, México, diciembre, 1978, en la versión de Olea, junto con la entrevista que concedí a Danubio Torres Fierro, "La poesía concreta

según Haroldo de Campos" (posteriormente incluida en *Memoria Plural / Entrevistas a escritores latinoamericanos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1986). Otros siete fragmentos, vertidos por el mismo traductor y revisados por mí, fueron publicados en *Espiral*, 4 (Avances), Madrid, Editorial Fundamentos, 1978. Sobre ese libro - viaje, ver Andrés Sánchez Robayna, "Una micrología de la elusión", *Diálogos* v. 16, No. 3, México, El Colegio de México, mayo - junio 1980 (posteriormente incluido en *La Luz Negra*, Madrid, Ediciones Júcar, 1985); Jacobo Sefamí, "Un trotapáginas en el vacío / *Galaxias* de Haroldo de Campos", *El Destierro Apacible y otros ensayos*, Tlaxhuapán, Puebla, México, Premia Editora, 1987. Los poetas y críticos Eduardo Milán (*Una cierta mirada*, Crónica de poesía, México, Juan Pablos Editor, 1989) y Nilo Palenzuela (*El Espectador y los Signos*, Barcelona, Dador, 1989) se han ocupado, en más de un texto, de aspectos de la teoría y de la práctica de los autores brasileños que lanzaron la *poesía concreta*. Sobre *Galaxias*, ver además los estudios de A.S. Robayna, Nelson Ascher y Paulo Leminski, y una "Conversación" (H.L. / Julio Ortega), en *Syntaxis*, 8 - 9, La Laguna (Tenerife), primavera/otoño 1985; Horácio Costa, "Crónica de Poesía. Haroldo de Campos: Seguimiento de una trayectoria irreproachable", *Vuelta* 163, México, junio 1990.

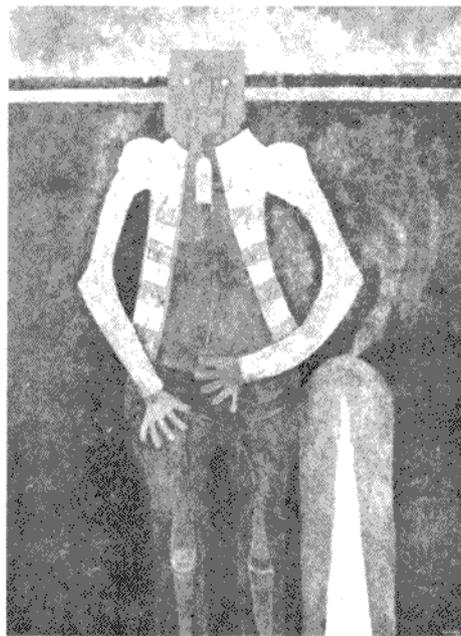
<sup>15</sup> Este poema fue analizado por A.S. Robayna en el ensayo citado en la nota 6, exactamente como un ejemplo de "neobarroquismo".

<sup>16</sup> La de Eduardo Milán fue publicada en la *Revista de la Universidad de México*, Nueva época, No. 1 mayo 1981.

<sup>17</sup> Cf. "De la razón antropofágica" (diálogo y diferencia en la cultura brasileña), *Vuelta* 68, México, julio 1982 y "Poesía y Modernidad / De la muerte del arte a la constelación: el poema posutópico" *Vuelta* 99, México, febrero 1985. Sobre Odorico Mendes traductor de los clásicos, ver mi ensayo "De la Traducción como creación y como crítica", *Quimera*, 9 - 10, Madrid, julio - agosto 1981.



Bailarina. Óleo, 1981.



Hombre contra el muro. Óleo, 1981.