

## *Haroldo de Campos. La poesía concreta. Una mirada subjetiva*

ELVIRA BLANCO BLANCO<sup>1</sup>

A fines de octubre de 1985, estábamos esperando en Montevideo la llegada de Emir Rodríguez Monegal, sabíamos que venía a despedirse. En la Biblioteca Nacional se realizaría el “Seminario Internacional sobre Teoría y Crítica Literaria”, dentro del cual Emir daría una conferencia sobre Borges– Derrida– De Man– Bloom, esta sería acompañada por una entrevista de Ruben Cotelo y por palabras enviadas por Borges. En los días siguientes habría más conferencias y entrevistas. En ese momento, desde Brasil llegaron para el evento varias personas, entre ellas Irlemar Chiampi con Haroldo de Campos, a quien tuve el privilegio de acompañar en más de una ocasión durante esos días.

Este trabajo retoma recuerdos de conversaciones y apuntes de charlas con Haroldo, notas de la conferencia que dictó en ese momento y una serie de referencias tomadas de diferentes artículos –no tantos– que en la época se publicaron sobre el escritor brasileño. Si no me falla la memoria, era la primera vez o hacía tiempo que no venía a Montevideo y estaba visiblemente emocionado por las circunstancias que rodearon la visita: la despedida con Emir, el ambiente en que se daban las visitas al lugar en que se alojaba el crítico uruguayo –visitas de difícil acceso en todo momento–, pero especialmente lo afectaba el “astral” de Montevideo y el lugar donde se alojaba: el Hotel Carrasco.

Las conversaciones se desarrollaron durante traslados y especialmente en una tarde montevidéana, típicamente gris frente al Río de la Plata –“de sueñera y de barro”–, donde compartimos una entrañable conversación. Había conocido a Haroldo con anterioridad en Brasil, y había tomado algún curso sobre su literatura en USP (Universidad de San Pablo), pero mi avidez de aquella tarde se centraba en los concretistas. En Uruguay, por entonces, aún eran desconocidos de los programas oficiales de literatura. Hoy quiero centrar estas líneas sólo en la poesía concreta, especialmente en lo que oí directamente de Haroldo, de allí el título de *una mirada subjetiva*.

Esta poesía surge en la década de los cincuenta, tres poetas: Décio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos, conocidos como el grupo Noigandres, se reúnen y asumen críticamente la función del poeta en su tiempo. Están convencidos de que hacer poesía no es un acto aleatorio, sino que implica una reconsideración crítica de lo realizado hasta el momento.

Creían que para llegar a algo original era necesario un previo análisis crítico de la herencia literaria, esto era el principio de todo futuro trabajo. Los primeros libros que publicaron por los años cincuenta y cincuenta y uno, surgieron en un período aún dominado por la generación del 45 brasileña. El ataque comenzó primero con el lenguaje, apuntando al redescubrimiento y revalorización del pasado de la creación, enfrentando un pasado presi-

<sup>1</sup> Doctora y Profesora del Instituto de Profesores “Artigas” de Literatura Iberoamericana I y II (Dpto. de Literatura), Literatura latinoamericana (Dpto. de Idioma Español), Cultura y Expresión Portuguesa II (Dpto. de Portugués).

vo, donde el trabajo de estos tres poetas era único. Por supuesto, la polémica con esa generación del 45 no demoró, esta era portadora de una posición conservadora que se colocaba en contra de los experimentalismos de los años veinte, era como si se hubieran salteado la riqueza experimental del Modernismo.

En las palabras de Haroldo el recorrido crítico que iniciaron configuró un *paideuma* en el sentido poundiano del término. Un conjunto operacional de autores y de obras. Entre ellas Mallarmé, especialmente el de *Coup de Dés* (poema del cual Haroldo haría una excelente traducción), allí en el plano sintáctico destacaban la importancia de una sintaxis visual y relacional, dándole relevancia a los “blancos de la página y a la tipografía”. El conjunto de autores incluía a Joyce, (especialmente en *Ulises* y *Finnegan’s Wake*), enfatizando en este caso la palabra–montaje y tomándolo también como ejemplo de la abolición de la diferencia entre los géneros tradicionales – poesía y prosa– en dirección de una idea más productiva del texto.

Ambos escritores –Mallarmé y Joyce– brindaron una noción de estructura, de funcionalidad, que respondía de algún modo, al “método ideogramático”, preconizado por Pound y utilizado en sus *Cantares*; de Joyce en particular, extrajeron la expresión verbi–voco–visual, para indicar la preocupación con todos los parámetros del lenguaje poético, ya sea semántico, sonoro o gráfico.

Pero también les interesaba Cummings por su gestualidad tipográfica, el poeta norteamericano desmembró la palabra y el verso en la búsqueda de nuevas asociaciones poéticas, dándole gran importancia al aspecto visual (Cummings también era pintor). No quedó fuera Apollinaire, más por su teoría del poema que por “su superficial versión de los ideogramas mallarmeanos”, pues sus “calligrammes” son “graciosos”, “pero no fundamentales”. La teoría del poema de Apollinaire debía ser comprendida de forma sintético–ideográfica en vez de analítico–discursiva. Finalmente, la incorporación de los futuristas y dadaístas, cuyas aportaciones a pesar de pertenecer a un pasado reciente habían sufrido un olvido temporario de la Historia.

Con este respaldo, los tres poetas brasileños realizaron su meditación crítica, sobre la situación en que se encontraba la poesía mundial, para ir centrándose en las inquietudes y preocupaciones que los movilizaban, por aquella década del cincuenta. La meditación culminó en un proyecto que a través de un esfuerzo de síntesis dialéctica los colocaba a ellos frente a sus propias fuentes. En cierta forma, era como recuperar a la generación anterior a la precedente. Haroldo ilustra con una referencia a los formalistas rusos, para quienes la tradición literaria marchaba así a saltos, por rupturas, y no de manera lineal, ni mecánica (la “tradición de la ruptura” a la que se referiría también Paz, luego). En definitiva se recuperó a “los abuelos antropófagos”, a Oswald y Mario de Andrade, claro que según Haroldo “quizás fue más fácil recuperar *a posterior*, cuando ya se poseía un proyecto claro para el presente de creación”.

Pero no solo rescataron a los “abuelos”, también sacaron del olvido al poeta brasileño Joaquim de Sousa Andrade, contemporáneo de Baudelaire, quien vivió diez años en Estados Unidos, él se convirtió en el patriarca de esta nueva vanguardia literaria. El poema de Sôsândrade, *Guesa errante* (*O Guesa*) trata el asunto amerindio, estableciéndose un cierto paragón con *Canto General* de Neruda desde el punto de vista temático. El Poeta–Guesa recorre todos los países de América Latina para terminar cercado por el *Infierno de Wall Street*, en el vértice mismo del “Stock Exchange” de Nueva York. Sôsândrade hace

innovaciones tanto en el campo semántico, con la creación de neologismos y palabras compuestas; como en el ámbito sintáctico, donde su poesía se fragmenta, “pre-poundiana por el alcance de sus montajes polilingüísticos y en la simultaneidad de citas”. También este autor es básico para los concretistas, en el campo visual, allí su poesía despierta en la nueva generación un interés especial, cuando registra la influencia tipográfica de los periódicos de la época.

Esta recuperación del pasado fue realizada de un “modo sincrónico”, trabajando como aquel investigador que descubre un estrato geológico, sabiendo que irá a encontrarlo, “aunque no conociéramos la obra de Sousândrade era algo que debería existir realmente en aquel momento”. La historia era para los concretistas un recorrido no exclusivamente diacrónico, sino una red de intersecciones sincrónicas, que permitían una lectura múltiple de lo histórico y que sólo aparentemente presentaban homogeneidad. Citando a Jauss, Haroldo explicaba que en la historia literaria, lo histórico se presenta en los intersticios entre diacronía y sincronía; lo que se justifica en la explicación de cómo hacer presente la historia, pues para lograrlo era necesario una revisión del pasado, pero explotando la óptica sincrónica.

Esta recuperación del pasado fue ejemplificada con un verso de Pessoa: “Fui—o outrora agora”, a través de la máscara sincrónica de su verso, el poeta se apropia del pasado, que se actualiza en el presente. Incluso el verso en el nivel fónico es un ideograma paranomástico de esta operación sincrónica: “fui—o outrora agora”. Estas mismas ideas fueron explicadas en una entrevista que Figueira Naves (Jaque, 1985), realizara a Haroldo, en ella éste último comentaba que le gustaba leer la tradición como una partitura transtemporal, haciendo a cada instante, “armonizaciones” sincrónico—diacrónicas, traduciendo el pasado de la cultura al presente de la creación.

Esta lectura musical de la tradición parece resultar en un efecto de mosaico y la cultura en sí está caracterizada por la idea de relación: relacionar conocimientos, ponerlos en conexión, como en el ideograma o la constelación. Haroldo mismo decía considerarse un especialista en fragmentos y agregaba que la tradición artística debía leerse como una dialéctica entre el pasado y el presente, reactualizándola a partir de una cuestión actual. Por eso señalaba el poeta que sus escritos sincrónicos que datan de 1967, responden a una pregunta extraída de una circunstancia productiva presente. En este aspecto de Campos citaba a Benjamín en su quinta tesis *Para el concepto de historia*: “Pues arriesga volverse irrecuperable, desaparecer, toda imagen del pasado que no se deje reconocer como significativa para el presente”

Estas características se presentan desde el inicio, ya en el manifiesto de 1958 aparece la superación de la discursividad del lenguaje, de donde surge la opción por el ideograma, que logra esa superación entre la naturaleza no discursiva de la poesía y la forma discursiva del verso. Presentándose también la solución para la problemática sintáctica, con el ideograma surge una nueva sintaxis, la visual. Lográndose también la superación del verso como unidad de composición. Ya se comenzaba a llevar a cabo la reconstitución de toda una poética, no solo apenas de poetas y poemas, se trataba de dotar de un nuevo sujeto histórico a la poesía universal —no a toda— solo aquella de la cual se apropiaban y que desembocaba en Mallarmé.

La relación con la música también estaba en el inicio gestante, buscaban los concretistas, una nueva acústica; por aquellos cincuenta los poetas seguían muy tradicionalistas, en cambio los compositores tomaban nuevos rumbos con la música experimental, hacia la

cual estos jóvenes poetas rápidamente se sintieron atraídos. El conocimiento de Pignatari en París con Pierre Boulez fue decisivo. Boulez se interesaba por Mallarmé ya que las ideas del poeta francés le parecían fundamentales para una nueva poética musical. Para Haroldo, los primeros poemas que ellos publicaron equivalían a una partitura, pues requerían la lectura visual, una lectura coral, donde lo sonoro era tan importante cuanto lo visual, eran composiciones, composiciones de fragmentos.

La vinculación también se daba con la pintura, porque si bien en la sintaxis estaba implícita toda una nueva concepción de lo musical, en lo que respeta al nivel visual, tipográfico-espacial, el vínculo se establecía con la línea constructivista, en los trabajos principalmente de Mondrian, Albers, en especial en la revista o grupo De Stijl y Max Bill.

Es en 1953 luego de una serie de experiencias con sintaxis espacial, Augusto escribió un conjunto de poesías que para los tres poetas fueron realmente concretas, se titularon *poetamenos*, el poeta sin poeta, el no-poeta, como el silencio frente al músico; utilizaron varias voces y varios colores, eran un mosaico de temas, fonos-semánticos, para una lectura coral, polifónica.

Luego en 1954, cuando Décio viajó a Europa vino el encuentro con Gomringer, un joven poeta suizo-boliviano, secretario en aquel momento de Max Bill. La visión poética de Gomringer coincidía en muchos puntos, fue de esa coincidencia que se lanzó un movimiento poético que el poeta suizo aceptó se llamara concreto. Lo importante anotaba Haroldo, era la coincidencia más allá del espacio y de la lengua. A partir de allí, de ese núcleo básico, se ramificaron nuevas tendencias. “Hoy no creo que se pueda hacer poesía en Brasil o fuera, sin repensar la lección de la poesía concreta” y acrecentaba: “Para mí, hoy, toda poesía digna de ese nombre es concreta” la poesía concreta en lugar de clausurar, amplió, permitió a sus creadores pasar de una etapa de reflexión regional a pensar lo concreto en poesía.

Con respecto a los antecedentes latinoamericanos para los concretos, en el momento de su surgimiento, sólo reconocían a Huidobro como el único poeta hispanoamericano de más alto nivel de invención. En 1957, Augusto traduce un fragmento de *Altazor* – solo se conseguían fragmentos de la obra– cuando llegaron a leerla completa, confirmaron la primera opinión; era sin duda, Huidobro uno de los mejores poetas de lengua castellana. Les importaba la lectura semiológica que el poeta chileno hacía, su mundo de signos dentro del poema. Lo consideraban sin duda el verdadero demiurgo y no se explicaban cómo era posible que en lengua española sus repercusiones no hubieran sido mucho mayores.

Otros poetas hispanoamericanos y brasileños también fueron considerados por Haroldo. Él hablaba de la desconstrucción del orgulloso logocentrismo occidental europeo, partiendo según la tradición brasileña de la antropofagia oswaldiana, que “por sí misma fue una forma brutalista de desconstrucción, bajo la forma de devoración, de la deglución crítica del legado cultural universal. Este tema fue tratado en su ensayo del ochenta *Da Razão Antropofágica*. Allí nos dice que no por casualidad los grandes escritores de América Latina: Oswald, Mario, Guimarães Rosa, Cabral de Melo Neto, Huidobro, Vallejo, Borges, Cortázar, Lezama Lima, son grandes transculturadores, apropiadores del pasado, traductores de la tradición. Pero, agrega que el generoso transculturador es Paz, además su poesía ejerce como poesía crítica y como lenguaje crítico. Paz, para de Campos, asume el linaje de invención de Huidobro, de Vallejo, de Girondo.

En cambio Neruda pertenece a la forma de pensar de la generación del 45, era el vate, tenía una poesía de inspiración, no de experimentación, sus poemas largos eran meros agre-

gados de poemas, cuando el problema intrínseco del poema largo estaba –como forma aún posible dentro de la modernidad– en el montaje estructural de elementos fragmentarios. Otros poetas, para Haroldo, habían resuelto esta cuestión o al menos visualizado, practicándolo a técnica del montaje, de las citas textuales, de la intertextualidad, como Erza y Elliot. Para Haroldo, *The Waste Land* (recordemos que la corrección final del texto de Elliot fue hecha por Pound) es una miniatura compactada que “se explaya en el tiempo como torre babélica astillada y destinada al acabamiento”.

Es en *Da Razão Antropofágica* donde se abre el concepto de Barroco, considerándolo el modo de apropiación latinoamericano. Las posibilidades del neo–barroco Haroldo las trabajó desde *A obra de arte aberta* hasta *Galaxias*. Elogia allí la lectura espermática de la historia propuesta por Lezama, pues permite leer una sucesión de eras imaginarias aptas para establecer conexiones sorprendentes dentro de esa historia, regidas por una causalidad retropectiva o analógica. Y considera que una de las carencias en el *paideuma* de Pound era la negación que siempre hizo del barroco y de Góngora. En *Da Razão Antropofágica* lo que el autor efectúa es un cambio en la cuestión de las influencias, ahora autores de una literatura supuestamente periférica se apropiaban del código, reivindicándolo como propio. La diferencia se podía comenzar a pensar como fundadora y como contrapartida se imponía la reinención de la tradición ya en el sentido de Paz.

Hasta aquí llega el intento de ordenar notas, de apropiarme yo también de palabras y fragmentos del pasado donde queda sólo este resumen. Veo a los concretistas insertados en una propuesta vanguardista, que como todas ellas, pero de manera también especial renovó sintaxis, semántica, léxico, morfología, fonética, topografía; reinventó, abolió, reapropió; fue nueva lectura y nueva poesía. Queda también y de forma especial, el compromiso de insertar, mostrar, enseñar e incorporar esto como parte de un todo mayor que es la literatura y la cultura brasileña a las clases y a los programas uruguayos.

*MAIS MAIS*

menos mais e menos  
mais ou menos sem mais  
nem menos nem mais  
nem menos menos

Haroldo de Campos.  
fome de forma  
*Xadrez de Estrelas.*

## *BIBLIOGRAFÍA*

- A/Varios. (1985) Suplemento dedicado a cultura brasileña. *Jaque*. Capítulo 2. 20/9/1985.
- Apuntes de La Conferencia dictada por Haroldo de Campos. Montevideo, 1985
- Apuntes del curso “Literatura Brasileira”. Prof. Dr. J.M. Wisnik. U.S.P., 1984.
- Apuntes del curso “O outro e o simulacro na arte latino–americana: cinema e literatura”.
- Profs. Dres. J. Schwartz, J. Teixeira Coelho, J. C. Bernardet. U.S.P., 1983.