

Haroldo de Campos

Mario Cámara (UBA-CONICET)

buril de quantos
mil
anos?
Haroldo de
Campos

La gravitación y la intensidad de la presencia de Haroldo de Campos, a diez años de su partida, no han disminuido. Y ello se debe tanto a su producción poética, que atravesó diversas facetas, desde la conformación del grupo de Poesía Concreta, que integró junto a su hermano Augusto de Campos y a Décio Pignatari desde mediados de los años cincuenta¹, como a sus intervenciones críticas, que además de abordar los más diversos objetos artísticos, produjeron lecturas renovadoras de clásicos brasileños y rescates de autores olvidados, hasta su tarea de traductor/transcreador. Semejante actividad ha dado como resultado una obra y una vida difícilmente abarcables. Lo que sigue, entonces, no tiene pretensión de totalidad, constituye apenas una trayectoria posible para una producción proteiforme.

Traducir lo imposible

En el ensayo “Da tradução como criação e como crítica”, Haroldo parte de una sentencia de Albrecht Fabri, profesor de la Escuela de la Forma en Ulm, Alemania. La tesis de Fabri respecto a la literatura es que ésta no posee otro contenido que su propia estructura. De allí que una obra literaria no pueda ser traducida, o que toda traducción apunte al aspecto menos estético de una obra, que es su contenido. El artículo continúa con Max Bense, a quien en verdad está dedicado, que distingue entre “información semántica”, “información estética” e “información documental”. La “información estética” es definida como frágil por Bense, y por lo tanto la más difícil de traducir. Y en tercer lugar,

¹ Para un estudio de la fase concreta de Haroldo de Campos, recomiendo el excelente libro de Gonzalo Aguilar (2003).

Haroldo se refiere a Sartre y a la distinción que establece entre el lenguaje de la poesía y el lenguaje de la prosa, siendo el primero definido como “palabra cosa” y, una vez más, en función de su *coseidad*, como el más difícil de traducir. Creo que aquí tenemos un punto de partida por donde comenzar: Haroldo entiende la palabra poética en su materialidad, es decir, en el marco de una concepción que coloca su carácter comunicativo en un plano secundario. De modo que ¿cómo traducir un texto poético si su aspecto comunicativo es secundario? La fatalidad de la traducción, si nos atenemos a la perspectiva de Fabri, consiste en recoger el aspecto comunicativo de la obra, dejando de lado aquello que la constituía como un objeto singular: la suma de sus procedimientos, la resonancia de la tradición de la que surgía y en la que se insertaba. En resumen, y tomando prestada una categoría del formalismo ruso, se puede afirmar que la *literaturidad* de una obra literaria, en principio, resulta intraducible. Frente a esta imposibilidad, Haroldo responde construyendo una teoría de la traducción, que se revelará extremadamente productiva, la “recreación” o “transcreación”:

Admitida a tese da impossibilidade em principio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em principio, da recriação desses textos. Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ao dentro de um mesmo sistema (CAMPOS, 1992: 34).

En 1957 Haroldo comienza a estudiar chino, probablemente inspirado por la lectura de Pound, y publica sus primeras traducciones, fragmentos de los *Cantares*, de Pound, en 1960. En su extensa trayectoria como traductor, que incluyó la traducción de Maiakovski, Joyce, Mallarmé, Gongora, Lezama Lima, entre muchos otros, su tarea ha tenido al menos dos objetivos que no quiero dejar de especificar. En primer lugar, verter en la lengua portuguesa un conjunto de escritores considerados centrales, algunos de los cuales conformaron el *paideuma* original propuesto por los concretos en 1956 –Ezra Pound, Mallarmé, E.E. Cummings, Joyce-, mientras que otros se fueron adicionando en la medida en que el modo de entender la producción poética dejó de estar encorsetado por una crítica al verso como unidad mínima de

sentido. Este primer objetivo piensa la traducción en términos pedagógicos, tal como Haroldo afirma en su ensayo “A palavra vermelha de Hölderlin”, en el que sostiene: “aqueles cujo conhecimento do grego não seja suficiente para uma total fruição do original, elas são a única via de acesso à palavra e à imagem gregas” (Campos: 1969: 94).² En segundo lugar, y esto se puede observar en las traducciones del Génesis y del Eclesiastés³ que Haroldo comienza en 1984, y en las de Hegel de 1996, la traducción es una operación crítica destinada a poner de manifiesto la dimensión poética del lenguaje. En el caso de Hegel, cuyas traducciones se encuentran en el ensayo “Hegel poeta”, Haroldo destaca la dimensión “icónico-diagramática” de su alemán, y el carácter musical de su escritura, que la aproximaba a la poesía de Hölderlin. Los textos filosóficos de Hegel portan un alto voltaje sintáctico que podría encuadrarse

en la noción poundiana de “logopedia” (“danza del intelecto entre las palabras”), equivalente, según lo he propuesto, la “poesía de la gramática” de Jakobson; textos que trabajan a nivel de la estructura lingüística que Hjelmslev denomina “forma del contenido”. En ellos, el torneo dialéctico parece anticipar los juegos de lenguaje de Gertrude Stein o los esqueléticos sintagmas de Beckett; o también, y para mencionar a un alemán contemporáneo, los ejercicios del recientemente fallecido Helmuth Heissenbuttel (CAMPOS, 2006: 37-38).

En este segundo objetivo, ya no se trata de hacer posible el disfrute de un original en otra lengua, sino de desmontar una retórica –religiosa, filosófica– para aproximarla al lenguaje de la poesía. El resultado es doble, se tornan poéticos otros discursos, mientras que la poesía se vuelve *pensante*.

Si observamos la “biblioteca” de Haroldo a lo largo de los años, se pueden apreciar transformaciones importantes que permiten esbozar una hipótesis acerca de este segundo modo de pensar la traducción. Durante los años cincuenta y parte de los sesenta ocupa un lugar destacado la producción de lingüistas como Roman Jakobson o Jan Mukarovsky, o de historiadores de la literatura como Hans Robert Jauss.⁴ Recordemos que su tesis de doctorado

² Otros ensayos dedicados a la traducción en el mismo libro son “Píndaro, Hoje” y “A Quadratura do Círculo”.

³ Publicadas en los siguientes libros: *Qubélet / O-que-sabe / Eclesiastes* (1990); *Berr'shith / A cena da origen* (1993).

⁴ Haroldo lee a Jan Mukarovsky antes que a Roland Barthes. Y lee al formalismo ruso antes de su difusión francesa vía Todorov. En su ensayo “A nova estética de Max Bense”, publicado originalmente en el suplemento literario del diario *O Estado de São*

propuso un análisis estructural de la novela de Mário de Andrade, *Macunaíma*,⁵ a partir de las categorías que el lingüista ruso Vladimir Propp había utilizado para analizar relatos fantásticos.⁶ Sin embargo, desde los años setenta la “biblioteca” de Haroldo se hace cada vez más francesa, sobre todo con la incorporación de categorías que provienen de Roland Barthes,⁷ de Gilles Deleuze y de Jacques Derrida. Dichas lecturas no lo harán variar de rumbo, sino que, por el contrario, lo afirmarán en algunos de sus postulados iniciales, aquellos que ponían en cuestión la función comunicativa de la poesía y destacaban la materialidad del signo lingüístico. En una entrevista en 1980, Haroldo lo grafica de este modo:

Parece-me que, nos anos 60, por todo esse labor teórico-crítico que entre nós se desenrolava, e que procedia já, em boa parte, da década anterior, a obra de Barthes encontrou campo fértil para a sua divulgação e discussão em nosso ambiente, tanto mais que, sendo uma obra eminentemente voltada para a produção do novo em literatura (no prefácio ao *Grau Zero* já está demarcada a linha Flaubert-Mallarmé como aquela em que a escritura se separa de sua “função instrumental” para adquirir espessura enquanto objeto sígnico, enquanto linguagem voltada sobre si mesma, num duplo movimento de construção e destruição), deparava, em nosso meio, com a problemática suscitada, desde os primeiros anos da década de 50, pela teoria e pela prática da poesia concreta. De fato, é como um “fenômeno dramático de concreção” que Barthes, no mencionado prefácio, descreve o processo de emancipação da linguagem na literatura da Modernidade, ao longo de século XIX até aos nossos dias (CAMPOS, 1992: 121).

Paulo el 21 de marzo y el 4 de abril de 1959, refiere al libro de Víctor Erlich *Russian Formalism – History – Doctrine*, y sostiene que se trató de un movimiento que “está na base da renovação da crítica contemporânea”. Probablemente ello se deba a su relación con Alemania a través de Max Bense.

⁵ Cfr. *Morfologia de Macunaíma* (1973).

⁶ Señalemos que Haroldo como buen sudamericano nunca fue un lector puro. Desde el comienzo, en esa biblioteca detectamos interferencias, como las menciones a Heidegger en algunos de los textos más ortodoxos de la fase concreta. El propio *paideuma* concreto –Pound, Mallarmé, Cummings, Joyce- es una feliz monstruosidad borqueana.

⁷ En el prólogo a primera edición de *Metalinguagem* hay una cita a Barthes, pero se trata de un Barthes estructuralista, pues la referencia proviene de un ensayo de Barthes titulado “Introduction à l’analyse structurale des récits”, publicado en la revista *Communications* nº 8, en 1966. En este sentido, resulta interesante el prólogo a la segunda edición del libro, de 1992, que incorpora una serie de ensayos más recientes. Ver cuerpo del texto.

A diferencia de Barthes, pero con Barthes como referencia y Derrida como paradigma, Haroldo produce una lectura dislocada y microscópica, una suerte de *derridianismo poético*, que encuentra geografías poéticas en textos que no habían sido producidos con ese propósito,⁸ y consigue con ello abandonar una ideología evolutiva basada en la novedad, más propia de su momento vanguardista.

En ambos casos, traducción pedagógica y redimensionamiento del nivel poético de un texto no poético, el objetivo es disruptivo, pues aquello que se escoge y se traduce, interviene e ilumina la sincronía y es a la vez iluminado por ésta. Más que en términos lineales, Haroldo piensa la poesía y la tradición poética de modo constelar, como una galaxia en la que habitan diferentes temporalidades que se cruzan y se conectan anacrónicamente.⁹

Activismos

A pesar de que la modificación de su biblioteca no haya alterado sustancialmente su concepción del signo poético como un signo materialmente resistente a la comunicación, sí es posible percibir modificaciones en el lugar que le concede a la poesía en la sociedad. La dimensión industrialista en la que la poesía era un objeto útil, y que Haroldo supo defender en la segunda mitad de los años cincuenta durante su fase concreta, va cediendo lugar a la poesía como transgresión y como margen, como producción que se coloca en un lugar antagónico a lo social. Podemos percibir eso con mucha claridad en la serie de poemas dedicados a una serie de jóvenes poetas y artistas. Menciono dos ejemplos, el poema dedicado a Torquato Neto, *NosTorquato/Nosferatu*, que produce una comunidad de malditos en ese “nos”, y reproduzco un fragmento del extenso poema, “Requiem” dedicado a Néstor Perlongher:

Néstor perlongher par

⁸ Gonzalo Aguilar va denominar esta operación como “transpoética”: “Por transpoética entendo a aplicação de formas próprias do discurso poético em um momento dado a outros terrenos (crítica literaria, pensamento filosófico, escritura religiosa), nos quais age com um caráter transversal, disruptivo e revelador” (AGUILAR, 2005: 310).

⁹ Son numerosos los ensayos en los que Haroldo piensa la temporalidad y la evolución en poesía, la sincronía y la diacronía, cito uno de los más conocidos: “Poética Sincrônica”, incluido en *A Arte no Horizonte do Provável* (1969).

Droit de conquête cidadão
 Honorário desta (por
 Tanta gente) desamada mal-
 -amada enxovalhada grafituada ne-
 -crosada cida (malamaríssima) de
 Se são paulo de pira-
 -tinga – aliás paulicéia des-
 -vairada de mário (sorridente-de-
 -óculos-e-dentes mas homo-
 Recluso em seu ambíguo sexo re-
 -calcado –seqüestrado-&-ci-
 -liciante) de Andrade (cantor
 Humor dor – latrinas
 Subúrricas do anhan-
 -gabaú) ou ainda paraíso endiabrado do
 Abasté caraíba taumaturgo (o pés-
 -velozes) Anchieta canário te-
 Nerifenho de severa roupeta entre cem
 Mil virgens bronzi-(louvado a virgo em latim)
 -nuas aliás o
 Fundador (Campos, 2002: 5-6)

Esa recolocación se torna más intensa a partir de los últimos años de la década del sesenta, con una dictadura cada vez más represiva, el surgimiento del movimiento musical tropicalista y la creciente escena artística marginal. Allí se potencia una faceta que Haroldo había ejercido con esmero durante toda su etapa vanguardista: la de promotor y agitador cultural. La diferencia ahora consiste en que su trabajo se concentra en el patrocinio artístico y la lectura crítica de la producción de muchos de esos jóvenes que integran los movimientos citados. De este modo, veremos un Haroldo que acompaña y lee las experiencias del artista plástico Hélio Oiticica, que observa y reseña las producciones cinematográficas de Rogério Sganzerla y Júlio Bressane, que acompaña la publicación *Navilouca*, llevada adelante por Torquato Neto y Waly Salomão. La reflexión de Haroldo detecta procedimientos, construye tradiciones y observa la dimensión material de esa producción estética. Un ejemplo de ello se puede observar en su texto “Uma leminskiada barrocodélica”, dedicado a la novela *Catatau* del joven Paulo Leminski:

"Catatau", segundo o Caldas Aulete e o Aurélio, significa: "Discurso enfadonho e prolongado; discurseira, béstia." É sinônimo de "pancada" ou de "calhamaço". Reconcilia as noções contraditórias de "sujeito de pequena estatura" e "coisa grande e volumosa". Também quer dizer "catana" (espada curva), uma palavra que os portugueses importaram do Oriente (do japonês "Katana"). "Ir num catatau" é o mesmo que "falar sozinho", como "meter a catana" equivale a "dizer mal de outrem". Dessa polissemia está bem cômico Leminski, que arrola várias dessas acepções em sua introdução. De todas

elas parece ter tirado partido, literal ou metafórico, no que chama uma "ego-trip": sua delirante "lengalengagem". Pois tanto o narrador, Cartesius, o pensador puro excedido pelo absurdo tropical, como seu "alter ego", parceiro ambíguo e depositário da explicação do texto, o artimanhoso Artyschewsky (figura inspirada na de um herético fidalgo polonês, general a serviço de Nassau), ambos tem muito a ver com o próprio Leminski. são registros complementares de sua voz escritural. "O 'Catatau' -argumenta Leminski- "é a história de uma espera. O personagem (Cartésio) espera um explicador (Artyschewsky). Espera redundância. O leitor espera uma explicação. Espera redundância, tal como o personagem (isomorfismo leitor/personagem). Mas só recebe informações novas. Tal como Cartésio." (CAMPOS, 1989: 4).¹⁰

Su faceta crítica es, sin dudas, parte constitutiva de su "activismo cultural", sobre todo aquella que interviene sobre los presupuestos de una historiografía literaria "nacional formativista", que tiene por objetivo proponer lo que Eduardo Costa llamará una "logo-descentralización" (Costa, 2009). El modo más visible y más prolífico de este modo del activismo lo lleva adelante mediante el ejercicio de la crítica, que apunta a señalar aspectos específicos de autores conocidos, como por ejemplo Mário Faustino o José de Alencar,¹¹ aunque siempre procurando desarrollar una perspectiva que ponga en valor aspectos olvidados, que al ser activados comienzan a funcionar en nuevas constelaciones. En el caso concreto de José de Alencar, Haroldo produjo un texto llamado "Iracema: uma arqueografia de vanguarda", en el que comienza definiendo a Alencar como "leitor promiscuo" para proponer una lectura alternativa a su inscripción romántica-nativista. Destaca su trabajo plurilingüe, y sostiene que en *Iracema* Alencar se comporta como un "tradutor que aspirasse à radicalidade, 'estranhando' o português canónico e "verocêntrico" – língua da dominação da ex-metrópole" (CAMPOS, 1992: 132), y luego agrega:

Nessa linha de concepção, a operação tradutora acaba sendo, irresistivelmente, uma razzia barbarizante, que arruina a pureza do idioma dominante, civilizado... (CAMPOS: 1992: 133).¹²

Desde esa perspectiva, *Iracema* gana una lectura insospechada, que la coloca en relación con el proyecto vanguardista brasileño, tanto con el modernismo de

¹⁰ Publicado originalmente no jornal *Folha de S. Paulo*, *Caderno Letras*, 2 de septiembre de 1989.

¹¹ La lista es extensa, sin ánimo de agotarla adiciono los siguientes nombres: Paulo Leminski, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Drummond de Andrade, Guimaraes Rosa y Murilo Mendes.

¹² Además del uso de la imagen del traductor, observemos el lugar de resistencia que ocupa la experimentación poética.

los años veinte como con el propio trabajo de Haroldo de Campos, y de sus compañeros Augusto de Campos y Décio Pignatari.

La segunda modalidad la constituye lo que se conoció como “revisiones”, que consistía en el estudio y, en algunos casos, la reedición de una obra de un autor en particular. En esta modalidad no se trataba de autores consagrados, como sí lo eran João Cabral de Melo Neto o Drummond de Andrade, objeto de sus ensayos críticos, sino de autores cuya producción no había encontrado un lugar estable en las historiografías formativistas, especialmente en la propuesta por Antonio Candido.¹³ El objetivo, sin embargo, no consistía en “rastrear” autores poco conocidos, puesto que el poeta bahiano y barroco Gregório de Mattos y el simbolista Joaquim Pedro de Sousândrade, dos de los autores “revisados” tenían su lugar (inestable o marginal, por supuesto) en la historia de la literatura brasileña.¹⁴ Las revisiones pretendían producir una dislocación de tales ubicaciones. En la revisión de Gregório de Mattos por ejemplo, Haroldo discute con João Adolfo Hansen y con Antonio Candido, desde una perspectiva propiamente poética y desde una perspectiva histórica,¹⁵ y defiende al barroco como clave “anómala” y punto ciego que deconstruye la ilusión de linealidad cultural y literaria en Brasil, y por extensión en Latinoamérica.

¹³ La obra de referencia es su *Formação da literatura brasileira*, publicada originalmente en 1957.

¹⁴ Haroldo intervino en dos revisiones, la de Gregório de Mattos y la de Sousândrade. Hubo una tercera, una revisión de Pedro Kilkerry, a cargo de Augusto de Campos.

¹⁵ El texto de intervención de Haroldo se llama *O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Resume brevemente la contienda: João Adolfo Hansen en *A Sátira e o Engenho* intentaba reconstruir el régimen discursivo del Seiscientos y de este modo subsumía toda la iconoclastía del poeta bahiano en un sistema en el que la sátira no era leída como transgresión, sino como el discurso que confirma la norma. Aquel argumento conllevaba otro más poderoso, Hansen reclamaba que toda lectura desde el presente hacia el pasado debía reconocer su condición de tal. Antonio Candido, sin participar de la polémica, de algún modo lo hacía a partir de un texto muy anterior, su *Formação de la literatura brasileira*. Candido excluía a Gregorio de Matos de aquel texto en virtud de que considerada que durante el siglo XVII no se podía hablar ni de literatura brasileña, ni de un sistema literario, dado que se carecía de instituciones culturales y de lectores de literatura. Haroldo apuntó que con ese criterio el barroco brasileño quedaba fuera y señaló que esa exclusión obturaba el aprovechamiento poético que podría hacerse de la figura de Gregorio de Mattos. Su recriminación era aún más abarcativa y propositiva, al mismo tiempo que impugnaba una historiografía dominada por “el fatalismo lineal-evolutivo” proponía una historiografía abierta a los momentos de ruptura, en continuo estado de revisión.

La perspectiva había ido ganando un peso considerable en la constelación teórica de Haroldo, y ya aparecía tematizada en otros ensayos, tal como podemos leer en su ya clásico “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”:

Toda questão logocêntrica da origem, na literatura brasileira (e isso poderá ser válido para outras literaturas latino-americanas, à parte o problema, a ser considerado sob luz especial, das grandes culturas pré-colombinas) esbarra num obstáculo historiográfico: o Barroco. Direi que o Barroco, para nós, é a não-origem, porque é a não-infância. Nossas literaturas, emergindo com o Barroco, não tiveram infância (*infans*: o que não fala). Nunca formas afásicas. Já nasceram adultas (como certos heróis mitológicos) e falando um código universal extremamente elaborado (CAMPOS: 1992: 239).¹⁶

Comienzo - recomienzo

En 1976, Haroldo publica *Xadrez de Estrelas, percurso textual 1949-1974*. El título es una cita del religioso Antônio Vieira, notable por la calidad literaria de sus sermones, y representante del barroco brasileño junto con el ya mencionado Gregório de Mattos.¹⁷ Como cita resulta significativa teniendo en cuenta que no se trata del título de ninguno de los poemas recopilados, ni de

¹⁶ El recorrido barroco/neobarroco en Haroldo comienza con la lectura del postestructuralismo francés en los últimos años de la década del sesenta, pero se afianza a partir de su contacto con Emir Rodríguez Monegal, y por intermedio de este, con Octavio Paz. Uno de los resultados de esa relación es *Transblanco*, un libro que además de ser una traducción del poema Blanco de Octavio Paz, recoge la correspondencia entre Haroldo y Paz en torno al poema y a la traducción del poema. Por otra parte, y como muestra de su trayectoria barroca, en una compilación póstuma de ensayos titulada *O Segundo Arco-Íris Branco*, se recopilan ensayos sobre Sor Juana, Lezama Lima, Severo Sarduy (quien a su vez escribió sobre las *Galáxias*) y Néstor Perlongher.

¹⁷ La cita refiere al Sermón de la Sexagésima, que dice así: “O pregar há de ser como quem semeia e não como quem ladrilha ou azuleja. Ordenado, mas como as estrelas. Não fez Deus o céu em xadrez de estrelas como os pregadores fazem o sermão em xadrez de estrelas. Se de uma parte está branco, da outra há de estar negro; se de uma parte está dia, da outra há de estar noite; se de uma parte dizem luz, da outra não de dizer sombra; de uma parte dizem desceu, da outra não de dizer subiu. Basta que não havemos de ver num sermão duas palavras em paz? Todas não de estar sempre em fronteira com o seu contrário. Aprendamos do céu o estilo da disposição e também o das palavras. Como não de ser as palavras? Como as estrelas. As estrelas são muito distintas e claras. Assim há de ser o estilo do pregador, muito distinto e muito claro” (Vieira: 1940: 243, subrayado mío).

ninguno de sus libros publicados hasta ese momento. Por otra parte, la compilación, aunque cronológica, presenta dos excepciones. Una probablemente obligada, constituida por la serie *Galáxias*, que Haroldo comienza a escribir en 1963,¹⁸ y aparece como bloque único después del poema “exit”, fechado en 1974. La otra, que podemos suponer funciona como dedicatoria a su mujer Carmen, pues allí aparece nombrada, es el poema “envoi”, de 1956, que inicia el poemario y pertenece a su fase constelar. Como se puede apreciar, constelaciones, galaxias y estrellas constituyen los rebordes de este libro.

A partir de estos pocos elementos, quiero ensayar una lectura que coloque a *Xadrez de Estrelas* en un lugar diferente al de una mera compilación. Considero que la sutil modificación inicial, pero que como gesto basta para alterar la cronología, y la elección del título del libro, una cita al barroco, permiten imaginar que Haroldo produce una “revisión” de su obra que busca romper, precisamente, con el mote de “poeta concreto” y recuperar sus primeras producciones, en su momento reprimidas por los propios preceptos concretos. Convoco las palabras de Haroldo para pensar la “revisión” en el contexto de *Xadrez de Estrelas*,

Al seleccionar un texto, el crítico exhibe un determinado repertorio, práctica 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 (CAMPOS, cit. en CARVALHAL, 2009: 50).

Además de un “retorno de lo reprimido”, ¿qué otros efectos puede producir la revisión de Haroldo sobre su poesía? Un primer punto a destacar es el efecto *serial* del libro bajo la advocación de una cita que proviene del legado barroco brasileño, y el comienzo con un poema de su fase constelar-concreta. Dicho efecto pone de manifiesto más que la heterogeneidad de su poesía –de la constelación y la retícula concreta a la diseminación textual de las galaxias–, su constante búsqueda de una poesía de ruptura, pero liberada de las urgencias de la novedad. Por otra parte, la serialidad posee un efecto contaminante que nos invita a establecer conexiones que hasta ese momento

¹⁸ El libro *Galáxias* se publicará en 1984. Haroldo lo escribe entre 1963 y 1973.

parecían impensables. Voy a dar tres ejemplos. El primero referido a dos poemas escritos en diferentes períodos, “teoría e práctica del poema”, de su libro *As disciplinas* de 1952, y el poema “o poema” de *Excrituras*, compuesto entre en 1971 y 1972. Transcribo los primeros versos de ambos:

“Teoria e prática do poema”

I
Pássaros de prata, o Poema
Ilustra a teoria de seu vô
Filomena geómetras
o Poema se medita
como um círculo medita-se em seu centro
como os raios do círculo o meditam
fulcro de cristal do movimento (Campos, 1976: 55).

“O poema”

o poema
nada
faz-
ou quase
se
pouco (Campos, 1976: 191).

Ambos poemas, conviviendo en el interior del libro se adensan en autorreflexión y opacidad lírica: el lugar del poema y del poeta, y el poema como máquina que piensa sin saber. En segundo lugar el epígrafe de Joyce en *Ciropédia ou a educação do príncipe*, de 1952, “you find my words dark. Is in our souls, do you no think?”, que revela un Joyce casi simbolista, pre-*paideuma*; y, en tercer lugar, el trabajo con la palabra que realiza en ese mismo poemario, principalmente mediante la adición, como por ejemplo “AUREAMUSARONDINAALÚVIA” o “núbilúbervócrevoz”.¹⁹

¹⁹ Haroldo señala lo siguiente respecto a *Galáxias*, parte de las cuales están incluidas en *Xadrez de Estrelas*: “um texto onde as fronteiras entre poesia e prosa são abolidas e que recupera sincronicamente, por assim dizer, a ‘pré-história’ barroca de mina poesia concreta (em certo sentido, as Galáxias dialogam com *Ciropédia ou a educação do príncipe*, outro texto meu, de 52, no qual trabalho, pela primeira vez, com a palavra-montagem joyceana, vinculada a um controle minucioso do ritmo ou ‘pulsção’ material das frases, melhor ainda dos ‘blocos’ sincopados de frases no marco da página). Nesta segunda linha, a expansão semântica, a exfoliação dos

La autorevisión pone en acto las transformaciones que Haroldo fue produciendo en su propia concepción de la poesía, pasando de una crítica del verso como unidad mínima del sentido a una defensa del carácter concreto de la palabra poética. Es decir, la transformación de una postura que establecía límites entre lo literario y lo no literario, en una postura que definía lo literario como una serie de procedimientos y una perspectiva de lectura. Su autorevisión abre, en formato de libro, su período posutópico,²⁰ momento en que, como él mismo afirmará, da por cerrado el ciclo de las vanguardias,²¹ y comienza a habitar una sincronía que ilumina y se ilumina por diversos pasados y tradiciones. Posutópicos serán los poemarios que vendrán y, aunque articulados de forma trídica, tal como afirma Gonzalo Aguilar, basada en el esquema dantesco medieval de cielo, infierno y purgatorio (cfr. AGUILAR, 2003: 324), cada uno de ellos construirá sus propios pasados, sus propias redes intertextuales y sus propias constelaciones de sentido. La fragmentación poética que establece lazos con Dante y Novalis en *Signantia: Quasi Coelhum*. *Signância: Quasi Céu* (1979), la diseminación neobarroca de *Galáxias* (1984), el retorno al verso en *A Educação dos Cinco Sentidos* (1985), el desencanto de Odiseo en *Finismundo, a ultima viagem* (1990), el cosmopolitismo goetheano de *Crisantempo: no espaço curvo nasce um* (1998), el diálogo con Camoes, Dante y Drummond en los tercetos decasílabos compuestos a la manera dantesca en *A máquina do mundo repensada* (2000).

vocábulos, a 'conglutinação' fônica são os dispositivos ativados", (CAMPOS, cit. en BARBOSA, 1979: 21).

²⁰ Digo que se abre en formato de libro porque el período postutópico en Haroldo comienza ya en los primeros años de la década del sesenta, cuando abandona la fase reticular concreta.

²¹ En el ensayo "Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O Poema Pós-utópico", Haroldo afirma lo siguiente: "Sem perspectiva utópica, o movimento de vanguarda perde o seu sentido. Nessa acepção, a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança* voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente. [...] Esta poesia da presentidade, no meu modo de ver, não deve todavia ensejar uma poética da abdicação, não deve servir de alibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade. Ao invés, a admissão de uma 'história plural' nos incita à apropriação crítica de uma 'pluralidade de passados', sem uma prévia determinação exclusivista do futuro" (CAMPOS, 1997: 268).

La tarea de Haroldo de Campos ha sido múltiple, ciclópea y bombástica, para utilizar una categoría que le atribuye Raúl Antelo (2005). Podríamos pensar en su trayectoria como la de un navegante, un Dante moderno que en lugar de arribar al cielo, parece siempre dispuesto a hurgar en tradiciones cristalizadas, para encontrar allí todo aquello que alguna vez tuvo vida y ofrecérselo como algo rico y extraño.

Bibliografía

- AGUILAR, GONZALO. *Poesía Concreta. La vanguardia en la encrucijada modernista*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2003.
- . *Poesía Concreta: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo, EDUSP, 2005.
- ANTELO, RAÚL. "A aristocracia do bombástico" incluido en Motta Leda Tenório da (ed.) – *Céu acima. Para um tombeau de Haroldo de Campos*. São Paulo, Perspectiva, 2005.
- BARBOSA, JOÃO ALEXANDRE. "Um cosmonauta do significante: navegar é preciso" incluido en Haroldo de Campos. *Signantia Quasi Coelum Signância Quasi Céu*. Sao Paulo: Editora Perspectiva, 1979.
- CAMPOS, HAROLDO DE. *A Educação dos Cinco Sentidos*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.
- . *A arte no Horizonte do Provável*. São Paulo, Editôra Perspectiva, 1969.
- . *Crisantempo: no espaço curvo nasce um*. São Paulo: Editôra Perspectiva, 1998.
- . *Finismundo, a Última Viagem*. Ouro Preto: Tipografia de Fundo de Ouro Preto, 1990.
- . *Galáxias*. São Paulo: Editôra 34, 2004.
- . *Metalinguagem & Outra Metas*. São Paulo: Editôra Perspectiva, 1992.
- . *Morfologia de Macunaíma*. São Paulo: Editôra Perspectiva, 1973.
- . *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- . *O Segundo Arco-Íris Branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- . *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira. O Caso Gregório de Mattos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- . "Requiem" incluido en *Cuadernos de recievenido*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.

----- . *Signantia: Quasi Coelhum. Signância Quasi Céu*. São Paulo: Editôra Perspectiva, 1979.

----- . *Xadrez de Estrelas. Percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Editôra Perspectiva, 1976.

-CANDIDO, ANTONIO. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo, Editôra Itataia, 2000.

-CARVALHAL, TANIA FRANCO. "Haroldo de Campos y la tradición literaria" incluido en Lisa Block de Behar (coordinadora). *Haroldo de Campos, don de poesía*. Montevideo, Librería Linardi y Riso, 2009.

-COSTA, HORACIO. "Revisión: dinámica de Haroldo de Campos en la cultura brasileña" incluido en Lisa Block de Behar (coordinadora). *Haroldo de Campos, don de poesía*. Montevideo: Librería Linardi y Riso, 2009.

-PAZ, OCTAVIO Y HAROLDO DE CAMPOS. *Transblanco (em torno a Branco de Octavio Paz)*. São Paulo, Editôra Siciliano, 1986.

-VIEIRA, JOSÉ ANTÓNIO. *Sermões*. Lisboa, Divisão de Publicações e Biblioteca, Agência Geral das Colónias, 1940.