

POESÍA: LA PASIÓN DEL LENGUAJE. *Paulo Leminski*

Traducción: Rodolfo Mata

Les traigo una montón de razonamientos que hice allá en mi silencio, en la Cruz do Pilarzinho, en Curitiba, un silencio tan denso que se puede cortar con un cuchillo. De noche, cuando un perro ladra, los otros perros hacen ssshhh. La FUNARTE¹ y Adauto me invitaron a decir algo dentro de este Ciclo, y me quedé pensando, por qué tenemos hoy esa manía por la pasión? Hay libros en que “pasión” aparece en el nombre, películas con la palabra pasión en el nombre: Domingos Pelegrini editó un libro llamado *Paixões*; Alice Ruiz, un libro de poemas llamado *Paixão chama paixão*; Affonso Romano de Sant’Anna, un libro llamado *Paixão e política*; una película de Bruno Barreto se llama *Além da paixão*. ¿Por qué la palabra pasión está de moda? Creo que realmente no es la pasión la que está de moda, es la palabra pasión la que está de moda. Como detective, llegué a la conclusión, al revés, de que no es que nuestra época sea muy apasionada. Si eso se está valorizando tanto es porque hace falta. Hoy, uno habla de vacas de una forma que no se hablaba hace tres meses, porque hacen falta, no porque sobren, de una manera general, dentro del panorama brasileño. Si ustedes ven el momento que estamos viviendo en una lectura contextual de la civilización, digámoslo así, verán que estamos viviendo una época de la sensación, no de la pasión. La pasión me parece incompatible con el tiempo urbano-industrial. Imagínense, por ejemplo, a nivel de *performance* profesional, un programador de computadoras apasionado. Eso sólo puede conducir a errores increíbles. Ahora, si el tipo trabaja en la construcción y está apasionado, se arriesga a caer desde el octavo piso. Es mucho más grave que un

¹ Funarte. Fundação Nacional de Arte (N. del T.)

error contable. En fin, errores contables y caer del octavo piso son cosas que le pueden suceder a un trabajador apasionado dentro de la sociedad urbano-industrial. Creo que esto que la FUNARTE está haciendo es de gran importancia, exactamente porque llama la atención sobre una especie que está desapareciendo, que es la pasión, que es como el tucán, el manatí, aquel manatí rosado que Cousteau anduvo entrevistando allá en Amazonia. Es el *boto*. El *boto rosado*, el *mico-rei*. La pasión es como el *mico-rei*, el tucán, el *tamanduá-bandeira*, es la *jaguaririca*, el *jacaré* brasileño; todas esas cosas están en extinción. Por eso la gente hoy las está recuperando bajo la forma signífica de seminarios, y ella comparece con tanta frecuencia en el nombre de obras como quien dice: por favor, pasión, ven. No soy profesor, no soy ningún teórico; soy un artista, un poeta que buscaba reflexionar sobre lo que hizo, pero nunca dejé que mi pasión por reflexionar² sobre lo que hago prevaleciera. No soy teórico en el sentido en que la universidad lo entiende. Soy una especie de pensador salvaje, en el sentido en que se habla de capitalismo salvaje. Voy, ataco un lado, ataco el otro lado. Mi pensamiento es un pensamiento asistemático, como, por cierto, creo que es el pensamiento creador. El pensamiento que alimenta y abastece una experiencia creativa tiene que ser pensamiento salvaje, no puede ser canalizado por programas, por libretos o guiones, tiene que darse más o menos en los caminos de la pasión. De ahí esa cuestión medio loca de hacer poesía que es una cosa que no le da nada a nadie. Si la pesas y la mides a la luz de la lógica de este mundo, como decía Jesús, es una locura. Voy a dedicarme ahora cuarenta años de mi vida a desarrollar una intimidad con la palabra que,

² En el original dice *men tesão por refletir*. *Tesão*, en lenguaje coloquial, significa una especie de atracción de orden sexual y sensual. Se aplica a personas, a acciones e incluso a objetos. Se puede sentir o tener *tesão* por una persona, pero también por escalar montañas, por el mar, por las alcahofas, etc. (N. del T.)

realmente, no me va a dar nada materialmente. La poesía trae consigo ese carácter medio..., ¿cómo decirlo? Una cosa medio masoquista. Si te dedicas diez años a vender plátanos, si pones un puesto de plátanos o coles, vas a ganar mucho más que haciendo poesía. La poesía no te da nada a cambio. A veces llego a sospechar, a sospechar que los poetas, los verdaderos poetas, son una especie de error en la programación genética. Aquel producto que salió con fallas; así, entre diez mil zapatos, un zapato salió medio chueco. Es aquel zapato que tiene consciencia del lenguaje porque sólo el chueco sabe lo que es derecho. Entonces, el poeta sería, más o menos, un ser dotado de error, y de ahí esa tradición de marginalidad, esa tradición, moderna, romántica, del siglo XIX para acá, del poeta como marginal, del poeta como bandido, del poeta como desterrado, perseguido, en fin, en condiciones, digamos, socialmente adversas, negativas. Pensando en las relaciones entre poesía y lenguaje, entre pasión, poesía y lenguaje, formulé la cuestión de que la poesía sería una manifestación, sobre todo, de pasión por el lenguaje, por causa del propio carácter sustantivo de la poesía. Un poema no es como un cuento, no es como una novela. Un cuento, una novela, son transparentes, dejan pasar la mirada hasta el sentido. En la poesía, no. La mirada no pasa, la mirada se detiene en las palabras. Para un novelista, un novelista típico, un ficcionista, la palabra no es el valor fundamental; su música, su forma, sus relaciones con otras palabras no es esencial. Lo esencial es la *escritura* que él está contando. No se puede decir que los grandes ficcionistas fueron grandes escritores, que es el caso, por ejemplo, de Balzac. Balzac era un gran novelista, pero no se puede decir que era un gran escritor, no un gran escritor en el sentido de, por ejemplo, un Flaubert. Un gran escritor como Joyce es un gran escritor. Beckett tampoco es un gran escritor, porque no está preocupado por los valores de la palabra, está preocupado sólo por crear una ventana, una transparencia a través de la cual uno vea el enredo que está co-

rriendo. Entonces, el poeta, la poesía, si es que tiene alguna razón de ser, y yo creo que la tiene, estaría en eso. La actividad poética es una cosa volcada sobre la palabra en tanto materialidad, la palabra en tanto cosa del mundo. El poeta es, en su obvia pasión por el lenguaje, porque un poema no tiene propiamente un significado, él es su propio significado. Por eso los poetas son intraducibles. El poeta tendría, con relación al lenguaje, una *transa*³ apasionada y esa relación se podría manifestar de dos formas, una forma masoquista y una forma sádica. Esa pasión asumiría, en un primer momento, una forma masoquista. El poeta sería una víctima del lenguaje: el lenguaje ejerce una violencia sobre él y él sufre esa violencia. En otro momento, en el momento sádico del proceso, el poeta, el artista, el escritor, el creador, pasaría a ser verdugo, a ser torturador del lenguaje, y de ahí a invertir el juego. Estaba haciendo una indagación etimológica de la palabra *pasión* y llegué a algunas conclusiones que me gustaría compartir con ustedes. Es más o menos lo siguiente: la palabra *pasión* tenía, en un principio, un sentido pasivo; después adquirió un sentido activo. Uno dice así la palabra *pasión*: “la Pasión de Cristo”, es decir, aquello que Cristo *sufrió*, aquello que padeció. Hoy se dice “la pasión revolucionaria de Trotsky”. La *pasión*, en este caso, no es una cosa pasiva, es una cosa activa, es una cosa que mueve. De ahí esa ambigüedad entre algo que, de repente, fue pasivo y, de repente, se tornó activo. “Él se lo hizo por pasión”, es decir, *pasión*, en este caso, significa algo activo, es lo que lleva a hacer, no es un sufrir. Entonces vi que la palabra *pasión*, en portugués, viene del latín. Pero existe una palabra indoeuropea, en las lenguas indoeuropeas, que significaría algo como ser *objeto de una acción*. Y ese verbo, esa palabra, no habría

³ *Transa* es una palabra con un carácter similar a *tesão*. Significa relación, intercambio íntimo con un tono frecuente aunque no exclusivamente sensual y sexual. (N. del T.)

pasado propiamente al portugués, al menos no de la manera como estoy pensando. En griego, por ejemplo, existe un verbo que es el verbo "PASKHO"; en la primera persona del presente de indicativo, "ego *paskho*", quiere decir "sufro una determinada acción". El infinitivo sería "PASKHEIN". De este verbo viene la palabra "patético". La palabra "patético" es del griego, no del latín, pero está, en una etapa histórica anterior, emparentada. Uno dice eso es "patético", alguien intentó ser patético. Patético significa intentar sensibilizar a alguien. En griego, ése es el sentido del adjetivo "patético". Esa misma palabra está en simpatía, antipatía y empatía. Sufrir junto, experimentar junto, simpatía, sentir junto; antipatía, sentir contra. Ese verbo, en latín, es el verbo *patior pasivus sum, pati*, de donde viene propiamente la palabra "pasión". Ese verbo, que debe haber existido en indoeuropeo antiguo, no pasó al portugués como tal. Ahora comentaba con un amigo que nosotros no tenemos un verbo que designe el acto de *ser pasivo de una acción*. En portugués, tenemos la palabra *sufrir*, pero la palabra *sufrir* ya viene cargada de una connotación de dolor, de una connotación de dolor que, en el original, ese radical no tenía. Llegué a pensar que es el lado *yin* del verbo hacer. Hacer es *yang*. Entonces habría existido, un día, en indoeuropeo antiguo, un verbo que sería el *yin* del verbo hacer, pero que no traía consigo una connotación de dolor, ni negativa, ni, ¿cómo decirlo?, depreciativa. Significaba solamente que uno era *objeto de una cosa*. Mi diccionario de griego trae en una serie de citas de los clásicos, un verso del tragediógrafo Eurípides que dice: "*eu pathei naos*". "Eu" ahí es el "eu" de bueno, "eu" de euforia, eufemismo, aquel prefijo griego que significa "bueno". "Pathei" es verbo y "naos" son las naves. Había pasado una tempestad, y las naves habían sufrido. Entonces, él dice así: *Bien sufrieron las naves*. No, no es *sufrieron*, porque sufrieron ya quiere decir que alguna cosa mala sucedió y, en este caso, no fue lo que pasó. *Es un verbo que significa el lado yin del verbo hacer*. Hago alguna

cosa, y aquello sobre lo cual la hago, “*pathei*” eso. Pero no es “sufrir”. En portugués, la palabra “sufrir” ya trae la connotación negativa. Entonces, como uno está en sufrimiento, sufre por esto, sufre por lo otro, se me ocurrió que el poeta tiene un momento en el cual él es un sufridor de la lengua, una víctima de la lengua. Eso comienza en la propia circunstancia, por ejemplo, de la historia de cada quien. Cuando uno nace, ya nace como hablante de una lengua. Cuando nací, no sabía, cuando nacemos, no sabíamos, y de ahí, como por los cuatro o cinco años de edad, seis, siete, venimos a enterarnos de que hablamos una lengua llamada portugués. Nadie nos preguntó antes qué lengua nos gustaría hablar. Cuando te das cuenta, eres pasivo con relación a aquella lengua sobre la cual, como todas las formas sociales, no tienes poder. Llegaste a una lengua en la cual dices, por ejemplo, en el indicativo: yo estoy, tú estás, él está. No puedes decir: yo estuviero, tú estuvierdes, ellos estuvierando. Eso no lo puedes hacer. No hay Guimarães Rosa que tenga poderes, el propio Rosa que lleva eso al extremo límite, y los concretos, aquellas tentativas de romper con eso. Pero hay un límite más allá del cual no puedes ir. Las formas son sociales, decía Lukács. Y eso realmente es la gran intuición de Lukács. Lo social en el arte es la forma, el contenido va por cuenta de cada artista. Cada quien pone el contenido que quiere. Ahora bien, la forma no depende de uno. Entrás dentro de su juego o ni siquiera vas a ser reconocido. Alguien dice así: yo soy un gran poeta, tuve una idea increíble, mi técnica es tomar el directorio telefónico, corto con tijera cada página, lo pego y lo cuelgo todo en la pared, etcétera, son poemas increíbles, yo soy un poeta revolucionario. Entonces, tú le vas a decir: discúlpame pero no eres poeta. ¿Pero cómo no es poeta? No, no lo es, porque un poeta no corta páginas del directorio telefónico, después las pega en el papel, las cuelga en la pared y se nombra poeta. Existe una, ¿como decirlo?, una convención social en relación a las formas del arte. Todo artista está limitado *ya a priori*

por una lengua y por un arsenal de formas. Cualquier cosa que hagas fuera o contra eso es por tu propia cuenta y riesgo. Entonces, cuando el poeta llega, cuando el artista llega —para mí poesía es el arte hecho con palabras— entonces, cuando uno llega, ya existe una serie de cosas que torturan. No puedes ir más allá de la lengua portuguesa, no puedes ir más allá de los límites gramaticales de tu lengua, estilísticos, semánticos, sintácticos, morfológicos. Hay toda una limitación social. Entonces, existe una cierta ilusión de libertad, de expresión, pero es necesario ver en el interior de cuánta esclavitud se da esa libertad. De repente, un pequeño centímetro de libertad va a adquirir un brillo extraordinario, exactamente porque una lengua, un arte, es un código de esclavitudes, algo de lo cual uno es víctima. Tomemos el caso, por ejemplo (voy a desviarme un poco), el caso del destino histórico de cada lengua. ¿Ustedes ya se imaginaron la desgracia que es escribir en portugués? *Sometimes, I wonder*. ¿Quién sabe portugués en ese planeta, además de Brasil, Angola, Mozambique, Cabo Verde, Macau? Ya naces inclusive con un destino histórico. Nadie puede crear una obra tan fuerte que, realmente, coloque su idioma, por decirlo así, en el foco de la atención de las naciones. Eso es imposible. Entonces, de repente, alguien dice: el mayor poema del siglo XX es un poema épico increíble escrito por un vasco. ¿En qué lengua? ¡Escrito en vasco! Nadie va a enterarse del poema; ese tipo se amoló. Debería haber escrito ese poema en inglés, en ruso, en chino, en algo que tuviera una mejor cotación en el mercado internacional. Entonces, somos víctimas sobre todo del *pedigree* histórico, y eso no depende de uno. Cuando Shakespeare, en el siglo XVII, en inglés, escribió sus piezas, Inglaterra estaba en un proceso de ascensión acelerado propio de una gran potencia mundial, y eso no significa hablar contra Shakespeare. Su genio estuvo a la altura del momento, pero nosotros no podemos ignorar el hecho de que la proyección de Shakespeare, entre otras cosas, se debe a la proyección de Ingle-

terra, de la cultura inglesa. No puedes ser mayor que tu tribu. El Juruna no puede ser mayor que la tribu xavante. No sirve de nada darse de topes en la pared, llorar, etcétera. No sirve ni la macumba. Nada, nada va a resolver el asunto. Así es la historia. El artista solo, los artistas por su cuenta no pueden resolver nada; uno ya nace en una lengua periférica. Escribir algo en portugués o quedarse callado mundialmente es más o menos lo mismo. En los Estados Unidos, el portugués es estudiado como el suburbio del Departamento de Lenguas Hispánicas, que ya no es visto con buenos ojos. Los libros de los escritores brasileños, allá, se quedan así; nunca estuve por allá, pero me contaron que es así, es el traspatio de los españoles. Tienen a Vargas Llosa, a todo mundo, a Guimarães Rosa y a Drummond juntos. ¿Cómo se puede alterar eso? Es un cuadro que uno encuentra y el poeta sufre. Nosotros, los poetas, escribimos en una lengua que es más que vasco, pero es menos que español. Convengamos que, a nivel planetario, así es. Es más que vasco y más que catalán, pero es menos que español. En alemán, eso iba a tener una audiencia increíble. Entonces, uno sufre, hay un momento en que sufres, y sufres esa presión, todo ese cuadro te martiriza. Yo creo que es posible una actitud que responda a eso, una actitud que llamé “sádica” que es cuando el sujeto comienza a devolver los golpes. Y esa actitud estaría más o menos ligada a la idea de lo experimental, de la invención o de la vanguardia, como quiera que sean aquellos modos de ser artísticos ya codificados en el siglo XX, el modo de ser específico del siglo XX. La vanguardia es el anuncio clasificado del siglo XX. Esos modos serían modos subversivos, modos en los cuales el error, por ejemplo, pasa a ser incluido y englobado como factor de creación. El error es recuperado, a nivel de la lengua, a nivel del lenguaje también. Entonces, uno puede tomar la palabra después de las vanguardias de los años 50, 60, que hubo en Brasil, *poesía concreta*, *poesía praxis*, *poema processo*, aquellas vanguardias que se metieron con el teji-

do de las cosas. Después de eso, todo se tornó lícito. O sea, puedes partir una palabra por la mitad. Toma la palabra *fragmento*, le quitas la parte *mento* y tienes el nombre de un libro, *Frag*. Ese libro sería impensable hace cuarenta años; no habría lugar para un libro llamado *Frag*. Ahora hay lugar, partiste la palabra, le quitaste un pedazo y transformaste un fragmento en un frag. Y así sucesivamente con todo lo que hizo, no sólo la poesía llamada de vanguardia, concreta, subversión en el espacio, subversión en la colocación en la página, sino también la subversión interna. De repente, se tornan lícitas ciertas cosas como, por ejemplo, la prosa de Guimarães Rosa. Ya mejor ni hablo del Guimarães Rosa del *Grande sertão*, hablo del Guimarães Rosa, por ejemplo, de *Primeiras estórias*, donde el autor es incluso más subversivo en algunos pasajes, en los cuales realmente se entrega a toda clase de violaciones relacionadas con las señales de tránsito del lenguaje, no sólo del lenguaje literario sino también del lenguaje en tanto vehículo de comunicación entre los hablantes de la lengua portuguesa. En esos momentos, el artista, el creador, pasa a devolver aquellos golpes que había sufrido al principio, cuando era una víctima de la lengua. Ahora, pasa a ser verdugo, pasa a torturarla, a quebrarla, pasa a otro momento de su pasión. Me gustaría comentar, para culminar esto, una cuestión utópica, que sería el momento, digámoslo así, de amor entre el poeta y la lengua. Las lenguas aman a sus poetas porque, en los poetas, se realizan sus posibilidades. Un Fernando Pessoa, un Maiakóvski, un Pound, un Cummings, un Cabral, un Khlebnikov, un Augusto de Campos son poetas que conducen su lengua a los extremos límites de su expresión, casi en la frontera, en el abismo de lo incommunicable. Entonces, las lenguas aman a sus poetas como si fueran sus hijos más atrevidos, y los poetas devuelven, evidentemente, aquel amor de hijo por la madre. Dan ganas de estrangular, ¿no? Y entonces me imagino si sería posible, me quedo preguntándome si sería posible un momento, digámoslo así, de amor, entre el poeta y la

lengua, la lengua y el poeta. Ahí vendría la cuestión de preguntar si puede existir un amor sin sadismo ni masoquismo. No lo sé. No lo sé porque inclusive el amor es un sentimiento muy reciente. No sé si ustedes ya se dieron cuenta, pero el amor es una cosa que nació, era un deporte muy practicado por la aristocracia provenzal en el siglo XII, el amor tal cual nosotros lo entendemos, el amor idílico, ese amor, por ejemplo, que sustenta las novelas de Janete Clair, en el horario de las ocho, el amor de la fotonovela, ese amor presente en nuestra vida hoy de un modo casi obsesivo, a tal punto que llegamos a decir: bueno, tú serás feliz en el trabajo y en el amor. El amor y todo eso parecería una cosa absolutamente anómala para un romano, para un griego o para un jeque árabe. Uno tiende de repente a creer que nuestras cosas son universales. El amor no es algo que nació con la especie humana, cuando el hombre dejó de ser mono y bajó de los árboles. El amor nació, tal cual lo concebimos hoy, con sus rituales, el amor idílico, el amor entre un hombre y una mujer, un hombre y un hombre, una mujer y una mujer, en el sentido idílico, romántico, erótico y sexual. Fue algo que fue cultivado por los poetas provenzales, en la aristocracia de la nobleza provenzal en el Sur de Francia en el siglo XII, el amor cortés. De ahí surge toda la poesía portuguesa con las cantigas de amigo, D. Dinis, él era el contenido, la sustancia de la poesía llamada provenzal en el origen de toda la poesía europea y, por lo tanto, de nuestra poesía moderna, de los siglos XI, XII, XIII, hacia acá. Era un deporte, amar era un deporte aristocrático que después se popularizó. Es el caso, por ejemplo, del box. Al principio era un deporte sólo de la nobleza inglesa; hoy es cosa de puertorriqueños, negros de Nueva York. Hubo un proceso de ascensión y de democratización y de generalización de aquello. No que el hombre y la mujer, la mujer y el hombre nunca hayan sentido aquella cosa uno por el otro. Pero en la Antigüedad eso era considerado una especie de maldición. Uno encuentra en los poetas griegos, en los

poetas latinos, Catulo, Propercio, Tibulo, que la pasión, aquel fardo terrible, era como una especie de hechizo. En inglés hay expresiones como "*bewitched*", "*encantado*", "yo estoy encantado con esa muchacha", es decir, hay toda una conexión entre la magia, la brujería y este fardo del que estábamos hablando. ¿Qué lleva a las personas a permanecer juntas? La poesía sería cómplice, desde el principio, de este sentimiento que se llama amor. Creo que es algo perfectamente lógico, natural, porque la poesía, si ustedes se fijan bien, es el amor entre los sonidos y los sentimientos. Ya es en su substancia, intrínsecamente, amor, ya es aproximación, en el sentido que es amor entre los sonidos y los sentidos, de una manera que la prosa no lo es. Es por ellos que la poesía no muere. ¿Por qué esa cosa tan inútil que no logra siquiera transformarse decentemente en mercancía en un mundo mercantil, este mundo en que vivimos? Cualquier editor principiante sabe: la poesía no vende. Existe este hiato, realmente la poesía no vende, ¡y es bueno que no venda! Ustedes conocen a los que reclaman diciendo: es un absurdo, un país como el nuestro, no sé qué, blá, blá, blá, y la poesía no vende. Regocijémonos. La poesía no vende. La poesía es un acto de amor entre el poeta y el lenguaje. Y ese es un territorio como si fuera una reserva ecológica del mercado en que vivimos, que se resiste al hecho de transformarse en mercancía. No se trata de una infelicidad ni de ninguna inferioridad de la poesía escrita, hablando de la poesía escrita, de la poesía, escrita, de la poesía libro; su dificultad para transformarse en mercancía es una grandeza. Quien no lo entienda no entendió la verdadera naturaleza de la poesía; ella está hecha de una substancia que es, básicamente, rebelde a la transformación en mercancía. Podemos crear un mundo así, el imperio total de la mercancía, todo se puede vender, cosas, sensaciones, las cosas más increíbles, los momentos más emocionantes. Sin embargo, algo que no puede ser transformado en mercancía es el amor. El amor se da gratis ¿Alguien puede comprar amor? Se

puede comprar el sexo de otra persona, pero sabemos que el amor es el último reducto que resiste a la transformación en mercancía. Entonces, creo que realmente la pasión del poeta por el lenguaje, del lenguaje por el poeta, es algo que tiene amplias implicaciones sociológicas, históricas, transcendentales... ¿Qué piensan ustedes? ¿Aprobé el examen?



Estructura, 1993
Hierro forjado, 87 x 103 x 15 cm