

## Poesía concreta: la última vanguardia

Entrevista de Víctor Sosa con  
Haroldo de Campos

VÍCTOR SOSA: El movimiento de poesía concreta que Ud. fundó —junto con Augusto de Campos y Décio Pignatari, en los años cincuenta— parece cerrar, en su radicalidad, la experimentación con el lenguaje. ¿Podría reevaluar, a la luz de los últimos acontecimientos poéticos, esa aventura del concretismo?

HAROLDO DE CAMPOS: La poesía concreta fue el primer movimiento literario en Brasil que se puso a la vanguardia de la producción poética internacional. A diferencia de lo que sucedió con la Semana de Arte Moderno, en 1922, desfasada en más de diez años con relación al futurismo italiano que la influenció (y cuyo manifiesto fue lanzado en *Le Figaro* de París, en 1909, por Marinetti). La poesía concreta nació simultáneamente en Brasil y en Alemania —en São Paulo y en Ulm—, bajo el liderazgo de tres poetas brasileños (Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari) y del suizo-boliviano Eugen Gomringer, entonces secretario del arquitecto, pintor y escultor Max Bill, rector de la Escuela Superior de Forma, en Ulm. La primera exposición de carteles-poemas representativos de la poesía concreta, se realizó en diciembre de 1956, en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, y después en Río de Janeiro en febrero de 1957. Sólo incluyó a poetas brasileños que expusieron en compañía de escultores y pintores concretos de los grupos “Ruptura” (São Paulo) y “Frente” (Río de Janeiro). En 1960, Max Bense organizó en Stuttgart, Alemania, la primera exposición *Konkrete Texte*, reuniendo a los concretos brasileños y a los de lengua alemana (Gomringer, Heissenbuettel y otros). En Brasil, la poesía concreta (a diferencia de lo que ocurrió en otros países —y ella se difundió de los Estados Unidos al Japón, de México a la Argentina, de Checoslovaquia a Portugal y España—) tuvo un papel cultural muy amplio, desdoblándose en

múltiples intervenciones: en el plano teórico, introduciendo la teoría de la información y la semiótica en los debates literarios artísticos; en el plano de traducción creativa, “transcreando” para el portugués, programáticamente, autores fundamentales —sobre todo los “inventores”, en la famosa clasificación poundiana— de la literatura universal, de los más diversos tiempos y lenguas; en el plano de la historiografía literaria, revisando el pasado de la literatura brasileña y poniendo en circulación autores olvidados, como el poeta barroco Gregorio de Matos, el pre-romántico Odorico Mendes (traductor radical de la *Iliada*, la *Odisea* y de todo Virgilio), el romántico Sousandrade (autor del poema épico pre-poundiano *O Guesa*, en el cual se destaca el episodio “O inferno de Wall Street”, *circa* 1870), el simbolista “coloquial-irónico” Pedro Kilkerry, y los propios modernistas, entre ellos el más radical, Oswald de Andrade, así como, en el caso de otro líder del movimiento, Mário de Andrade, en su obra más transgresora, la novela-rapsodia *Macunaíma* (1928),

V. S.: ¿Se puede entender el concretismo como una tácita ruptura con el confesionalismo poético de la “Generación del 45”?

H. de C.: La poesía concreta, lanzada en 1956, rompió con la “Generación del 45” en términos de conservadurismo estético. Retomó, al mismo tiempo, el diálogo con el Movimiento Modernista del 22 (sobre todo con el Oswald de Andrade de los “poemas-minuto” y de las “novelas-invenciones”). Dentro de los poetas cronológicamente asociados a la “Generación del 45”, los únicos con los que tuve relaciones en un plano estético fueron: Mario da Silva Brito (1916), cuyo libro *Tres Romances da Idade Urbana* (1946), ilustrado por Tarcila, mantenía conexiones con la poética del 22 y que, con *Universo* (1961) y *PoeMário da Silva Brito* (1966), se integró al Movimiento de la Poesía Concreta; João Cabral de Melo Neto (1920), poeta constructivista, frontalmente opuesto por su estética a sus coetáneos, y cuyos libros *O Engenheiro* (1945) y *Psicologia da Composição* (1947) fueron considerados por los propugnadores de la poesía concreta como precursores de una poética matérica y sustantiva.

V. S.: ¿Cuál es la deuda del concretismo con la Semana de Arte Moderno del 22, y en especial con esa figura central llamada Oswald de Andrade?

H. de C.: Oswald de Andrade (1890-1954), considerado por los poetas concretos la principal figura de nuestra primera vanguardia (el llamado "Modernismo del 22"), nos dejó la lección de una poesía reducida a sus elementos esenciales, una especie de minimalismo *avant-la-lettre* (la "poesía pau-brasil"), así como una prosa de invención, cubista y metonímica. Su "Manifiesto Antropófago" (1928) elaboró el filosofema básico del Modernismo brasileño: la antropofagia como "devoración crítica" de los valores universales, una especie de "desconstructivismo" brutalista, practicado, mucho antes de la sofisticación francesa de Derrida, por un autor polémico que escribió bajo el seudónimo irónico de Marx+maxilar) y que proponía no una operación ontológica sino "odontológica", canibalizante, en relación a los valores del pasado y a los signos de la cultura europea. Un "Coup de Dents" a la manera transvalorativa de Nietzsche...

V. S.: Si no me equivoco, el primero en utilizar el término "concreto" fue el pintor Theo van Doesburg. ¿Cuáles son los vínculos de *Noigandres* con las rigurosas teorías neoplasticistas?

H. de C.: Tanto Van Doesburg como Mondrian fueron importantes para la poesía concreta. De Van Doesburg, a cuya viuda visité en la casa por él construida, estudié la poesía experimental en un artículo del 7/7/57 (Suplemento Dominical de *Journal do Brasil*, Río de Janeiro): "Theo van Doesburg y la nueva poesía"; Mondrian comparece en el "Plano Piloto Para la Poesía Concreta" (1958): sus cuadros de la serie *boogie-woogie* son citados como ejemplos de "estructura dinámica"; mi poema "mais e menos" es un homenaje a Mondrian; llamábamos "neoplasticista" a la estructura ortogonal de ciertos poemas de João Cabral, organizados según modelos cuadráticos.

V. S.: Otro aspecto: la alianza con músicos y artistas visuales como Hélio Oiticica y Caetano Veloso.

*H. de C.:* La poesía concreta se interesó desde sus orígenes por los nuevos rumbos de la música contemporánea (la Escuela de Viena, Webern especialmente, Boulez, Stockhausen, el serialismo radical, la música concreta y electrónica, las experiencias aleatorias de John Cage, las nuevas formas de *oralidad* de la poesía). Estuvo ligada, desde el inicio, con los músicos brasileños de vanguardia, cuyo representante más activo y productivo es Gilberto Mendes. En el plano de la llamada música popular, sobre todo gracias a las actividades de musicólogo de Augusto de Campos, se ligó también con el ala innovadora representada primero por la Bossa Nova (de Tom Jobim y Joao Gilberto) y, en seguida, por la “Tropicalia” de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, y por músicos posteriores como Walter Franco Arrigo Barnabé y, más recientemente, Arnaldo Antunes, éste también autor de poemas experimentales en libro y en productos de computación y performances. Por Hélio Oiticica me interesé mucho en los años setenta, época en que escribí sobre su obra y le dediqué un poema.

*V. S.:* Su importante labor “transcreadora” —que lo ha llevado a textos tan disímiles como *Blanco* de Octavio Paz, la *Iliada* de Homero y *Hagoromo* de Zeami, entre otros— rebasa la función operativa de la traducción. ¿Cómo explica esa “reimaginación” del producto literario?

*H. de C.:* Para mí, como para Novalis, el traductor es el poeta del poeta. La “transcreación” es el modo por excelencia de traducir las obras del arte verbal; trabaja sobre las “formas significantes”, en todos los planos (fono-prosódico, sintáctico, morfo-gramatical), buscando una equivalencia “paramórfica” del texto de partida en la lengua de llegada. No es una traducción libre, aproximativa, pero apunta hacia una reconfiguración hiperliteral en cuanto a las “formas significantes”, semantizadas desde sus mínimas articulaciones, según las enseñanzas de Jakobson.

*V. S.:* La breve precisión de sus primeros libros cede ante esa explosión lingüística de raigambre barroca llamada *Galaxias* (1984). ¿Cómo explica ese salto en su producción poética?

H. de C.: Trabajé en dos planos dialécticamente complementarios: a) el de la proliferación barroca (desde mi prosapoema “Ciropedia ou A Educação do Príncipe”, de 1956, hasta las *Galaxias*, 1963-1976; en 1955, en un artículo significativamente titulado “A Obra de Arte Aberta”, que se anticipó en varios años a la *Opera aperta* de Umberto Eco, hablo de un “neobarroco” o “barroco moderno” como meta de la nueva poesía); el de la concentración extrema, el de la concretud, el del constructivismo. La relación de esos dos planos sólo es imposible en la concepción de quien no recuerde que Bach fue un compositor tardo-barroco y que la arquitectura de Niemeyer en Brasilia retoma las curvas de arquitectura barroca de Aleijadinho en Ouro Preto (una observación hecha por Sartre, cuando visitó Brasil en los años sesenta).

V. S.: A partir de *La educación de los cinco sentidos* (1985), su poesía redescubre el valor lírico-expresivo de la palabra —sin desatender el aspecto constructivo de la misma. ¿Podemos entender esta actitud como un retorno al *sentido*?

H. de C.: Es el momento post-utópico de mi poesía, que sigue a la plataforma colectiva de la poesía concreta de los años cincuenta y sesenta, cuando nos empeñábamos programáticamente en la “desaparición elocutoria del yo” (Mallarmé), en el anonimato de un nuevo lenguaje general común a la poesía concreta, que debería coincidir con un Brasil más justo y más solidario (del cual el gobierno de Juscelino Kubitschek, con su carácter eminentemente democrático, daba pruebas); de ahí la “esperanza proyectual” que animó el movimiento de poesía concreta, brutalmente cercenada, como toda la cultura del país, por el golpe militar de 1964 y por la obtusa dictadura que se instaló entre nosotros por más de veinte años.

V. S.: La atracción por el mundo oriental ha sido una constante en su obra, que finalmente encarna en *Yugen* (1993), resultado de su visita al Japón. ¿Podría hablarnos de esa experiencia?

H. de C.: Desde 1956 me propuse estudiar el ideograma y, en ese sentido, el idioma japonés (fui, con mi mujer Carmen, de los primeros alumnos matriculados en los cursos de la Alianza Cultural

Brasil-Japón, en São Paulo). Se trataba de comprender mejor el “método ideogramático” de Fenollosa/Pound, cosa que sólo con el estudio de una escritura ideográfica (parcialmente, en el caso japonés) me parecía posible. Desde entonces me dedico a la traducción de la poesía japonesa clásica y moderna.

V. S.: *Gatimanhas & Felinuras* y *Menis: a Ira de Aquiles* son sus últimos libros donde se conjuga creación y “transcreación”. ¿Podría hablar de estas obras?

H. de C.: El primero es un libro de poemas sobre gatos, de mi autoría junto con el tipógrafo y poeta —“tipoeta”— de Ouro Preto, Guilherme Mansur. Contiene, incluso, poemas de Paul Klee, Kurt Schwitters y Christopher Middleton, en “transcreaciones” mías. En cuanto al primer canto de la *Ilíada*, que traduje del griego homérico teniendo como colaborador al joven helenista Trajano Vieira, busqué establecer un paradigma de cómo traducir creativamente, con los recursos de la poesía moderna, la rapsodia homérica. No me dispuse a una traducción integral del magno poema; quiero, solamente, ofrecer un modelo operativo como guía (y escarmiento) para futuros traductores. Como dice Eliot: “después de ese conocimiento, no hay (no habrá) perdón”.

V. S.: Usted declaró en una entrevista que prefería “ser de vanguardia que de retaguardia”. ¿No cree que la vanguardia —que en cierto sentido fue la efímera dictadura de la novedad— se agotó ante el ecumenismo posmoderno?

H. de C.: “Vanguardia” no es un buen término. No creo, sin embargo, que exista otro mejor. Por lo menos deja claro cual es la “forma mentis” de un poeta. Si aquellos, de gusto conservador o retrógrado, prefieren rotularse “retaguardia” (bajo el eufemismo autocomplaciente de “neoclásicos”) es problema de ellos.

## meninos eu vi

Haroldo de Campos

vi oswald de andrade  
o pai antropófago em 49  
reclinado numa cadeira de balanço  
lendo o *tropical de câncer* de henry miller  
(a rosa dos alkmin maria antonieta o mimava  
enquanto ele ia esmagando com o martelo de nietzsche  
contumazes cabeças de diamante)

vi ezra pound em 59  
na via mameli em rapallo  
(tuesday four pm ore sedici)  
erguendo nas mãos o gato de gaudier-brzeska  
uma forma felina que ocupava todo o espaço  
de um exíguo pedaço de mármore cinza  
(por essa altura o velho ez já começara a calar-se  
e os olhos ruivos faiscavam na inútil  
procura de *punti luminosi*)

vi roman jakobson en la jolla  
califórnia ano 66  
(a seu lado krystyna pomorska loura cabeça altiva)  
passei rápido pelo teste das palavras trocadas:  
*v zviózdzi vriézivaias* / “entremeado às estrelas”  
buraco negro na primeira estrofe  
do poema de maiakóvski a sierguêi iessiênin  
(venha ouvir krystyna um poeta brasileiro  
que resolveu o problema da rima às avessas  
na tradução dos versos de vladímir)