

XU

REVISTA DE POESIA

Nº 4 - \$ 30.000.-

josé hernández

LA ILEGIBILIDAD EN LITERATURA

denis ferraris

ENCUESTA SOBRE TRADUCCION

modern-vera ocampo

aguirre-aira-alcalde

POEMAS

cerdá·madariaga·piccoli

UN SIGLO DE POESIA BRASILEÑA

nahuel santana

SEPARATA: arturo carrera

42

37

obedece

33

39

29

44



XUL

signo viejo y nuevo
REVISTA DE POESIA
Nº 4 - agosto de 1982

COLABORAN EN ESTE NUMERO:

Raúl Gustavo Aguirre, César Aira, Ramón Alcalde, Arturo Carrera, Susana Cerdá, Roberto Ferro, Francisco Madariaga, Rodolfo Modern, Ricardo Montiel, J. S. Perednik, Héctor Piccoli, Leandro Prinkler, Nahuel Santana, Susana Sirven, Antonio Domingo Tursi y Raúl Vera Ocampo.

CONSEJO EDITOR:

Roberto Ferro, J. S. Perednik y Nahuel Santana.

DISEÑO Y DIAGRAMACION: J. S. P.

ILUSTRACIONES: Armando Rearte.

EDITOR:

Jorge Santiago Perednik.

Registro de la propiedad intelectual en trámite. Hecho el depósito que marca la Ley 11.723. Los artículos firmados son responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de la revista. Los artículos no firmados son escritos por el Consejo Editor. Se permite la reproducción de textos por cualquier medio a condición de citar el nombre del autor correspondiente y el de la fuente y enviar dos ejemplares de la publicación a XUL. Correspondencia, cheques y giros a nombre de Jorge Santiago Perednik / Casilla de Correo 179, Sucursal 53 / (1453) Buenos Aires / Argentina. Composición en frfo: Ricardo Montiel - Tel. 294-0828. Impresión: Gráfica Pinter - Talcahuano 281 - Capital.

SUMARIO

Editorial	3	
El Gaucho Martín Fierro	4	José Hernández
La Traducción Poética	6	Raúl Gustavo Aguirre
	7	César Aira
	8	Ramón Alcalde
	9	Rodolfo Modern
	10	Raúl Vera Ocampo
Poemas	11	Susana Cerdá
Poemas	15	Francisco Madariaga
Poemas	17	Héctor Piccoli
Aportes Renovadores en la Poesía Brasileña	19	Nahuel Santana
Poemas	22	Sousândrade
Manifiesto Antropófago	23	Oswald de Andrade
Poemas	25	Oswald de Andrade
Manifiesto: Poesía Concreta	26	Augusto de Campos
Poemas	27	Augusto de Campos
Poemas	27	Décio Pignatari
Poemas	28	Haroldo de Campos
Manifiesto Neoconcreto	29	Ferreira Gullar y otros
Poemas	30	Ferreira Gullar
Presupuestos de la Poesía Praxis	31	Mário Chamie
Poemas	31	Mário Chamie
Lenguaje Poético:	33	Alcides Buss
Perspectiva de Libertad		
Poemas	33	Alcides Buss
Manifiesto a la Aldea Marginal	35	Cid Seixas
Poemas	36	Cid Seixas
Poemas	37	Cassiano Ricardo
Poemas	39	Carlos Drummond de Andrade
Acerca de la Noción de Legibilidad en Literatura	40	Denis Ferraris
SEPARATA:		Arturo Carrera
Un día en "La Esperanza"		

editorial

la lengua de los malvados será cortada.
Proverbios 10,31

Número cuatro. En respuesta al asedio XUL sintió la necesidad de asediar una misma cuestión desde dos perspectivas distintas y también correlativas: la traducción y la ilegibilidad.

La traducción es el trabajo de una lengua desde otra lengua, el trabajo lingüístico que más privilegia la fractura porque se muestra como lectura previa que produce un nuevo texto en el que la escritura dice hacer legible un texto primero mientras lo trastorna y vela sustrayéndolo a otra legibilidad. La traducción que intenta ocultar la fractura fundándose en el rigor de un sistema de equivalencias, en su propia práctica se muestra como un espejismo. La que intenta trasvasar espíritus termina donde nunca empezó: tratando de probar su eficacia en sesiones mediumínicas, bien lejos de los textos, que no funcionan sino como táctica de diversión. La traducción sólo cobra valor, según XUL, cuando se afirma como proceso de escritura que voluntariamente devela sus relaciones con otros textos.

La ilegibilidad es la imposibilidad, siempre parcial, que tiene el lector de producir significaciones con un texto. No existe la ilegibilidad absoluta y, además, no se trata de una situación definitiva, terminada. Ningún texto es ilegible para siempre. Un trabajo de decodificación y análisis, de práctica concreta con el texto termina por revertir la situación.

Para XUL su compromiso con la realidad pasa por un compromiso con la lengua; una de las formas de realizarlo es apuntando a volver legible el uso que hacen de ella quienes deliberadamente la utilizan para la coerción y el encubrimiento. La lengua pertenece a todos. Es más: su forma siempre cambiante es producto del trabajo conjunto de la comunidad. Sin embargo, la comunidad no puede hacer ciertos usos del producto de su trabajo: no tiene voz, que es lo que carga de sentido al voto. El ejercicio de los discursos está monopolizado.

Los medios masivos, bajo el dominio directo o indirecto del Estado y sirviendo a la perpetuación de la autocracia militar, produjeron, si vale la analogía, su traducción de la realidad, que sirvió para hacerla ilegible. Paralelamente, con el fin de asegurar que los mecanismos de esta ilegibilidad no quedaran al descubierto, se procedió a impedir que la traducción oficial pudiera ser confrontada con otras versiones. Se suprimieron todas las que fueran discordantes.

Pero la ilegibilidad de un texto, o su supresión, no son eternas. Ultimamente, a medida que el discurso triunfalista de los medios se fue descomponiendo por las contradicciones entre los hechos y sus enunciados, la trampa de un encubrimiento intencional quedó al descubierto: el gran síntoma de la descomposición de un discurso, como lectura de la realidad, se produce cuando su mentira se vuelve legible.

—¿Quién había cerrado la tranquera a las palabras?—
murmuró por lo bajo XUL, sin percibir que adentro estaba don Fierro y que con él . . .

JOSE HERNANDEZ
el gaucho martin fierro

*versiones al sánscrito,
griego y latin
de ricardo montiel*

मर्तिन् फूयेरो

इह प्रगायमि
वानशब्देन
यस्मात्पुस्व
उद्भटपीदायास्विप्रबुद्धः
विविक्तेविहगवत्
गीतैरुपशाम्यते ॥

चमि स्वर्गस्यदेवतः
या न स्वमनीषां जहान्ति
या बुध्यन्ति स्वधारणां
ताः याचमीदानीम्
यदा वृत्तान्तं मे गायमि
दीयन्ति च स्वमनः ॥

आगच्छन्तु मा मायाधिकदेवताः
आगच्छन्तु सर्वास्तानाय मा
यस्मान् जिह्वा मे वक्ति
न च नेत्रे मे दृश्यतः
चमि स्वदेवं रक्षां
रूक्षावस्थायां अत्यन्तं ॥

अहं पश्यमि स्म बहुगाथिनः
सत्यकीर्ता
या अश्रुतेषु
न व्युत्पिपादयिषन्ति ताः ।
यस्मात्यदा प्रगायन्ति
न स्व जह्लाः गायन्ति ॥

यदिन्वितरार्यो ऽतिक्रामति
मर्तिन् फूयेरो ऽतिक्रमिष्यति ध्रुवम् ।
न चैव त्रासयत तं
नापि पूतनाः कंपयन्ति तं ।
यदा च सर्वे गायन्ति
अहं चैव जिगासमि ॥

गीवन् मरिष्यमि
गीवन् स्वर्गं गमिष्यमि
गीवन् च यास्यम्यहं
पादनित्यपितारं ।
स्वाम्वाया उदराया
आगच्छमि स्मेदंभूवनं गतुम् ॥

MΑΡΤΤΑΣ ΦΕΡΙΣΤΟΣ

ἐνθάδε μέλλω ἀεῖδew
κατὰ ρυθμὸν τῆς κιθάρας
ὅτι ἄνθρωπος ὄν ἐγείρει
λύπη τις πάνυ δευή
ὥσπερ ὄρνις μονούμενος
ἀείδων παύεται

αἰτέw δαίμονες οὐρανοῦ
τὸν ἐμὸν νοῦν συμμέρειw
αἰτέw αὐτοὺς ἐν τῷδε καιρῷ
ὥ μέλλω ἀεῖδew τὴν ἐμὴν ἱστορίαν
μοι ψυχρίζειw τὴν μνημοσύνην
καὶ φασίειν ἐμὴν διάνοιαν

ικνῶνται δαίμονες ἱεροὶ
ικνῶνται πάντες πρὸς τὸν ἐμὸν συμφορὸν
ὅτι γλωσσά μοι δέεται
καὶ μοι ὄψις σκοτοῦται
αἰτέw ἐμὸν θεὸν μοι συμμάχεw
ἐν τῇδε συμφορᾷ χαλεποτάτῃ

ἐγὼ ἐώρακα πολλοὺς ἀοιδοὺς
ἔχοντας δόξας εὖ ἔφθεντας
καὶ ἐπεὶ τάχιστα ἔλαβον
οὐκ ἐβουλέσατο διαφέρεw
δοκοῦνται οὐκ ἐξερχόμενοι
δυσθυμησοὶ ἀρξαμένοι

ἀλλὰ ὅπη ἄλλος Ἕλληνα πορεύεται
Μαρθύας Φέριστος μέλλει πορεύεσθαι
οὐδὲν ποιεῖ αὐτὸν κατιέναι
οὔτε τὰ φαντάσματα αὐτὸν φοβεῖ
καὶ ἅτε παντῶν ἀειδόντων
καὶ ἐγὼ ἐθελω ἀεῖδειν

ἀείδων μέλλω ἀποθανεῖw
ἀείδοντα θάψονται ἐμέ
καὶ ἀείδων ἀφίξομαι
εἰς πόδα ἀθάνατου πατρὸς
ἐκ τοῦ ἐμῆς μητρὸς γαστρὸς
ἦκα εἰς τὸν κόσμον ὡς ἀείσω

MARTINVSFERRVS

HICCANTVRVSSVM
ADCITHARAENVMERVM
QVODHOMOCVIPERVIGILAT
POENAEXTRAORDINARIA
MOREAVISSOLITARIAE
CANTVCONSOLITVR

PETOCaelISANCTOS
VTIVVENTMENTEMMEAM
PETOHOCMOMENTOILLOS
QVOHISTORIAMMEAMSVMCANTVRVS
VTREFRIGANTMEMORIAM
ETEXPLICENINTELLECTVMMMEVM

VENIANTMIRABILESSANCTI
VENIANTOMNESAUXILIVMMMEVM
QVODLINGVANODATVR
ETTURBATVRVISVS
PETODEVMMMEVMVTADSIT
INHACFEROCIOREOCCASIONE

EGOVIDIMVLTO SCANTORES
QVIFAMASBENEOBTINVERVNT
ETPOSTQVAMACQVISIVERVNT
NONVOLVNTSVSTINERE
VIDENTVRNONEXEVNTES
DEFESSISVNTINPROFECTIONE

VEROVBIALTERVERNATRANSIT
MARTINVSFERRVSTRANSITVRVS
NIHILFACITVEVMRETINEAT
NEQVEPHANTASMATATERRENTEVM
ETSIOMNESCANTANT
EGOETIAMVOLOCANTARE

CANTANSEGOMORITVRVSSVM
MECANTANTEMSEPELIENT
ETADVENIAMCANTANS
SVBPEDEMPATRISAETERNI
EXMATRISMAEVENTRE
VENIHVNCMVNDVMCANTARE

Aquí me pongo a cantar / al compás de la vigüela, / que el hombre que lo desvela / una pena extraordinaria, / como la ave solitaria / con el cantar se consuela. // Pido a los Santos del Cielo / que ayuden mi pensamiento — / les pido en este momento / que voy a cantar mi historia / me refresquen la memoria / y aclaren mi entendimiento. // Vengan Santos milagrosos, / vengan todos en mi ayuda, / que la lengua se me afuda / y se me turba la vista — / pido a mi Dios que me asista / en una ocasión tan ruda. // Yo he visto muchos cantores, / con famas bien otenidas, / y que después de alquiridas / no las quieren sustentar — / parece que sin largar / se cansaron en partidas. // Mas ande otro criollo pasa / Martín Fierro ha de pasar — / nada lo hace recular / ni los fantasmas lo espantan — / y donde que todos cantan / yo también quiero cantar. // Cantando me he de morir, / cantando me han de enterrar, / y cantando he de llegar / al pié del Eterno Padre — / dende el vientre de mi madre / vine a este mundo a cantar.

ENCUESTA:

la traducción poética

raúl g. aguirre

*¿Qué significa para usted el concepto de "traducción"?
¿Trabaja a partir de alguna posición teórica previa sobre la traducción poética?*

Para mí, "traducción" —en el caso de un texto poético— significa "versión". Una versión que sea el "equivalente estético" más cercano posible del original. Una versión es además —y en primer lugar— una lectura: la aprehensión de un texto y su interpretación en las palabras de otro idioma. De donde ciertos caracteres del texto original (fonéticos, semánticos, estilísticos) pueden en unos casos prevalecer o no sobre otros. Hay por lo tanto un margen irreducible, fatal, de arbitrariedad, y en sentido estricto la traducción de un texto poético es imposible, porque —como me dice muy bien en una carta Roger Munier— "el decir" (esto es: la manera de decir) cuenta para él tanto como el contenido: y a veces, es el contenido mismo. No ignoro que la distinción forma-contenido se halla hoy en descrédito, pero de alguna manera hay que aludir a ese carácter específico del texto poético por el cual *no* es ni la transmisión de una idea en palabras que podrían ser otras (entonces la traducción sería posible, como ocurre con los escritos científicos) ni tampoco "un decir puro", una especie de laleo que algunos denominan poesía abstracta o tal vez letrismo (y los dadaístas "poema fonético"). En un poema, contenido y forma, idea y expresión están tan unidos, tan estructurados (diría: biológicamente) que sólo es posible separarlos mediante esa disección que es fatalmente el análisis estilístico o el semántico.

Volviendo a la traducción: yo trabajo en ella a partir del problema concreto, en sí, de cada poema. Un poco como a la expectativa de "ver qué ocurre". Hay algunos poemas (en Mallarmé, casi todos) que no pueden traducirse sin incurrir en fantasías de dimensión cósmica. Pero en otros casos no debemos exagerar: el francés, el italiano, y aun el inglés, nos permiten a veces alguna posibilidad más o menos real. Por otra parte, observo con sorpresa que algunos traductores, inclusive muy buenos como por ejemplo Carlos Viola Soto, manifiestan una increíble timidez ante ciertos pasajes que no tienen dificultad alguna. Donde Ezra Pound escribe: "There died a myriad", y podríamos traducir (poéticamente) "Murieron por miríadas", palabra esta última perfectamente lícita, Viola Soto traduce: "Murieron a millares", expresión mucho menos intensa que la original (Pound está hablando de los jóvenes que murieron en la guerra).

¿Qué problemas técnicos y/o poéticos específicos presenta —y qué soluciones propone— la traducción de los recursos formales en la lengua de que se ocupa?

Yo traduzco principalmente del francés. En los poemas donde el ritmo y la medida importan, uno de los problemas técnicos es adecuar la cantidad de sílabas (el francés repite los pronombres, lo que no es necesario en español, etc., etc.). Este problema, por ejemplo, me llevó a optar, en mi versión de *El cementerio marino*, por el alejandrino francés. Jorge Guillén, en cambio, se empantana en la suya, y tiene que suprimir partes esenciales a cada momento, por querer respetar el decasílabo del original (equivalente a nuestro endecasílabo, que él adopta). Guillén olvidó que



el alejandrino en español es *tan extraño* a nuestra tradición literaria como el endecasílabo lo es a la tradición literaria francesa. Era, entonces, perfectamente lícito traducir el poema en *alejandrinos* (metro, por otra parte, con el que Rubén Darío libró su batalla contra el anquilosamiento). A esto denomino yo "equivalente ético".

¿Qué lugar ocupan los textos traducidos dentro de la producción poética de una lengua? ¿Considera que existen textos traducidos al castellano que por alguna razón conviene destacar?

Mi experiencia personal —inclusive como bibliotecario— me dice que el 95 por ciento de nuestros lectores no leen nada en otra lengua que no sea el castellano. De manera que las versiones tienen, al parecer, importancia capital: para muchos lectores, y también para muchos escritores, son el único camino por el que tienen acceso (un acceso por supuesto inseguro y limitado) a la literatura de otras áreas lingüísticas. Esto es, sin duda, fatal: sería imposible —hoy— un Pico de la Mirándola. Por lo tanto, todo lo que se haga para traducir con alguna honestidad —no digamos fidelidad—, para dar aunque fuere un pálido reflejo de lo que es la imagen, la voz original, tiene que ser bienvenido. ¿Algún ejemplo que destacar? Iba a escribir: Rimbaud (por su importancia dentro de la poesía contemporánea). Pero, ¡desde la Biblia, desde los poetas sánscritos, chinos y japoneses, persas y árabes, vivimos sumergidos en un mundo de traducciones sobre cuya fidelidad no tenemos casi nada que decir! Hace poco tiempo, para referir una anécdota, me sorprendió encontrar una cita latina —seguramente la versión de San Jerónimo— de un célebre pasaje del *Cantar de los Cantares: Nigra sum, sed formosa. "Soy negra, pero hermosa". ¿Y qué estamos acostumbrados a leer? "Soy morena, pero hermosa". Morena no da en su pleno sentido el rasgo de *negritud* (como diríamos ahora) que exhibe la Sulamita. Habría, claro, que continuar la investigación semántica en el original hebreo. Pero, desde ya, variantes como la señalada hacen posibles (¡y si se quiere para bien!) versiones como la de Fray Luis de León: "Morena soy, mas bella en lo escondido. . ."*

¿Cuál es el grado de desarrollo de la traducción poética en la Argentina y a qué causas obedece el mismo?

La traducción de textos poéticos en la Argentina tiene, a mi entender, destacable calidad. Con Mitre y su versión de *La Divina comedia* comienza una línea de trabajo concienzudo, llano, sin oropeles y, sobre todo, sin esa retórica altisonante que todavía hoy esclaviza a la mayoría de los traductores hispánicos. Pero es a partir de la década del cuarenta cuando ya vemos que existe una línea de traductores de indudable jerarquía artesanal y aun poética: Enrique Luis Revol, Juan Rodolfo Wilcock, Enrique Molina, son autores de versiones señeras; y también están Alberto Girri, Aldo Pellegrini, Rodolfo Modern, Angel Battistessa para Claudel, y tantos otros que podría nombrar como prueba de que en nuestro país existen traductores excelentes, tanto por su competencia técnica como por su comprensión de la materia poética con que trabajan.

Creo que esta situación está íntimamente relacionada con el vasto desarrollo y el altísimo nivel que alcanzó la poesía argentina durante el siglo XX y que la ha convertido —hay que decirlo sin vacilación— en una de las más importantes del mundo de habla española.

¿Cuál es la situación profesional del traductor de poemas en el país?

Profesionalmente, el traductor de poemas en nuestro país se halla desprotegido desde el punto de vista de las leyes que rigen, en los países más civilizados, la propiedad intelectual. Por lo general, se le paga por su trabajo una única suma en concepto de "adquisición de la traducción". Esta suma es variable, por supuesto, según las diversas circunstancias, pero por lo común exigua, y lo que no se conoce al autor (alguna editorial lo está considerando ya) es un porcentaje sobre el precio de venta de la edición, como ocurre en Europa y como es corriente con los demás autores. Hay una asociación internacional de traductores, una entidad que —con el patrocinio de la UNESCO— procura que se reconozcan en todos los países las bases de un contrato-tipo para toda traducción. Pero es curioso que nadie haya querido hasta hoy asumir este problema, que —en mi opinión— hace ya tiempo debería haber resuelto la SADE. Lo increíble es que hay traductores que se oponen: prefieren cobrar una sola vez y nada más. Esto tiene para mí una sola explicación: que, entre nosotros, todavía no se ha desarrollado una verdadera conciencia profesional. Yo admito (es más: me parece casi una *conditio sine qua non*) que un poeta no sea un profesional, pero sí debe serlo un traductor.

césar aira

La traducción es la madre del estilo. El hecho de que nuestro siglo carezca de estilo se debe a la posición de los mejores artistas, adversa a la traducción. Lo que se hace patente sobre todo en las artes visuales: hoy día, los estímulos plásticos de la realidad no son traducidos a un lenguaje unificado: quedan en estado bruto, o a medio traducir, deliberadamente. Por ejemplo, un artista encuentra estímulo en la naturaleza, y lejos de elaborarlo hasta el estado del cuadro pintado, hace una obra con árboles y conejos reales. Duchamp fue el verdugo de la traducción.

La traducción es un mito. Su ritual es la literatura, no la traducción propiamente dicha.

Traducir poesía es el más necio de los pasatiempos adolescentes. El que quiera leer a Baudelaire, y no se tome el trabajo de aprender el francés. . . se merece las traducciones. El único caso en que una traducción de poesía resulta interesante es cuando hay un pasaje de tonalidad, como en la traducción de Marianne Moore de las fábulas de La Fontaine. (Hay que reconocer, de todos modos, que en el idioma inglés se practica con empeño el arte de la traducción poética, y ocasionalmente hay algún triunfo, por ejemplo la versión de *Eugenio Onegin* por Sir Charles Johnston. Que yo sepa, ese arte no se practica en castellano).

Por supuesto, no se perdió nada. Podemos vivir sin estilo, o con espejismos de estilo. Quizás sea mejor así.

Los escritores deben aprender lenguas extranjeras, las más que puedan, pero no para traducir sino para leer. Lo ideal es que un escritor lea exclusivamente en lenguas que no son la suya. De ese modo creará en su cabeza y en su boca y oído el clima propicio para que crezcan *las frases*, esos dispositivos ajenos al lenguaje común, sin los cuales no hay literatura.

En la extensión del concepto de traducción literaria a la idea general de traducción está el fundamento de la soberanía de Estado. El sentido, cuyo respaldo y garantía es la traducción, nos hace dóciles ante la ley. En tanto la orden sea comprendida, será preciso obedecerla. De ahí el valor liberador de la literatura, que opera contra el sentido. En esa dirección apunta, vagamente, el famoso ensayo de Benjamin sobre la traducción. Pero hay un libro argentino que desarrolla plenamente el tema, y que me permito recomendar a los lectores de esta encuesta: *El evangelio apócrifo de Hadattah*, de Nicolás Peyceré.

ramón alcalde

Visto desde la autoconciencia de mi práctica, el acto de traducir un texto *literario*, "poético" o no, culmina necesariamente en una opción entre varias *renuncias* cualitativamente distintas a la expresión íntegra de las denotaciones y connotaciones que se me han revelado en ese texto: en su contenido, en su forma, en el contenido de su forma, en la forma de su contenido. Paradójicamente, la renuncia a la integridad me la exige la preservación de la *totalidad*, o de la estructura dinámico-relacional de esa totalidad. Creo que algo así le debe pasar al fotógrafo: para que mi registro sea totalizante, tengo que renunciar a la totalización de mis perspectivas posibles, imaginariamente ensayadas. Todo (o casi todo) puede ser dicho de más de manera, y aun aquellas frases del contexto en que los dos léxicos y gramáticas se recubren sin intersticio alguno (*Odi et amo* / Odio y amo) obligan a *interpretar* la eficacia del efecto que tendrá la traslación pieza por pieza.

La traducción de textos poéticos tiene, ¿quién lo duda?, dificultades de renuncia-inclusión específicas, aunque sea entre lenguas de la misma familia y dentro de premisas culturales invariadas desde Homero. Pero no las que algunas concepciones místico-terroristas de la poesía, como la del Abbé Bremond, otrora, y la de Octavio Paz en su reciente serie "Hablar en lenguas" (suplemento dominical de *La Nación*) suponen. Que lo inefable sea intraducible, es un juicio analítico evidente por sí mismo. Pero que la inefabilidad no pueda aparecer *como marca* en la traducción, si como marca estuvo en el original, no logro imaginarlo: tengo que releer a Tauler.

Como tampoco soy cabalista, no creo que las vocales sean *en serio* azules, verdes o solferino. Insistiré terca-mente, hasta lo último, en que son abiertas o cerradas; largas o breves; anteriores, medias o posteriores, etcétera. O sea, identificables como cuerpo fonético, como significante, en todos los niveles de la significatividad, y susceptibles por lo tanto, en principio al menos, de encontrar *análogon* en otra lengua, aun con sistema vocálico distinto. Las renunciaciones que haya que hacer en materia de *figuras* (aliteraciones, paronamias, sinestias) se harán deliberadamente. O no: se recurrirá a cuanto metaplasmo sea necesarios, a todos los *infelice, oscuro, espirtu, indino, ruido, vitoria, ginovés, coronica*. Wulfila, Lutero, Voss, Hölderlin, Rilke, George hicieron con el alemán lo que Ennio, Plauto, Catulo, Virgilio, Horacio, Jerónimo hicieron con el latín de sus traducciones: balón (dialectalismo peninsular por "pelota"). Un traductor del español que no quiera sucumbir al raquitismo necesita no menos de dos cucharadas de Hígado de Góngora por día y en ayunas.

La traducción de un *lenguaje poético* (o un tratamiento poético del lenguaje, que no supone necesariamente el marco de un poema) es, como yo lo veo, sólo más acen-tuadamente *filológica* (con mayor remisión extratextual) que la traducción de otras estructuraciones del lenguaje, en un *continuum* que va, por ejemplo, desde el tipo promedio de un tratado de mecánica o de odontología, pasa por una novela o un cuento, llega a la *Fenomenología* de Hegel o al *Origen de la tragedia* de Nietzsche y culmina en una oda de Píndaro. De *Finnegans Wake* mejor hablamos otra vez. La Poesía, lo aclaro por las dudas, no se traduce, es decir, no es portátil: tiene sus propias alas, como sus propios élitros, y no hay teoría ni técnica de traducción que pueda predeterminar su metempsicosis del traducible al traducido. Lo cual no es desconsolante: lo mismo les pasa a varias otras cautivas doncellas, *Philosophia y Theologia*, entre ellas. Aunque muy obvio, tenerlo bien presente ayuda a desmitificar la laboriosa labor de traducir poemas.

Empleo "filológico" en un sentido muy personal, idiosincrásico. Es que reivindicó un retorno de las letras bellas —y no sólo en la práctica de traducir— a la unidad originaria aristófanobizantina de gramática, lógica, lingüística, historia, bajo la gufa artesanal de la Madre del Lenguaje Reflexivamente Poético, *la retórica*. Eso sí, no científizada por ningún estructuralismo, ni inhibida por ningún odio al "contenido", la glosa, la paráfrasis, el comentario. Si para alguien es aunque más no sea indiferente que un dativo —este dativo en este exacto verso de este Canto Tercero—, sea posesivo, ético, simpatético o corográfico, mejor que no se meta a traductor: para Petrarca no lo era, para Goethe

tampoco.

Lo que precede, Jorge Perednik y amigotes de *Xul*, es para descargar algunas negras bilis. Perdón por lo aforístico. Quería estar entre ustedes, aunque sólo sea por vía encestal. El horror siempre se afloja algo cuando uno conscribe. Alguna otra vez, si les queda libre un par de páginas, a lo mejor me extendiendo sobre varios pormayores de lo mismo.

rodolfo modern

*¿Qué significa para usted el concepto de "traducción"?
¿Trabaja a partir de alguna posición teórica previa sobre la traducción poética? ¿Qué problemas técnicos y/o poéticos específicos presenta —y qué soluciones propone— la traducción de los recursos formales en la lengua de que se ocupa?*

Traducir significa para mí una re-producción (a veces, pocas, re-creación) de un texto en otra lengua. Es difícil referirse a una "posición teórica", pues cada texto a traducir reconoce enfoques y métodos que derivan de su propia naturaleza. Lo más parecido a esta "posición teórica" sería admitir que, sobre todo en lírica, el texto traducido debe "aproximarse" en lo posible al original, teniendo en cuenta todos sus elementos (gramaticales, semánticos, fónicos, rítmicos, etc.). Una equivalencia fiel sería la fórmula más exacta para entender este concepto, algo que excepcionalmente se da y que en lenguas cuya índole es muy diferente (caso del alemán al castellano, que es el de mi experiencia específica) raras veces ocurre. En poesía los aciertos aumentan cuando el traductor es también poeta (esto me parece una premisa fundamental) y se ha comprometido por vía intelectual y sensible del mundo poético del autor del original.

¿Qué lugar ocupan los textos traducidos dentro de la producción poética de una lengua? ¿Considera que existen textos traducidos al castellano que por alguna razón conviene destacar?

Si tuviera que "traducir" la pregunta en términos numéricos, estimaría el asunto en un veinticinco por ciento. La cifra es, por supuesto, conjetural. Textos traducidos al castellano que conviene destacar son aquellos que, en líneas generales, coinciden con mi respuesta a la primera pregunta.

¿Cuál es el grado de desarrollo de la traducción poética en la Argentina y a qué causas obedece el mismo?

No puedo saberlo en su totalidad, pero dada la ignorancia extendida en cuanto a otras lenguas entre nosotros, me parece que resulta más bien escasa.

¿Cuál es la situación profesional del traductor de poemas en el país?



Deplorable. Está jurídicamente desprotegido, es explotado de un modo tremendo y forma parte del último eslabón en la cadena de hechos que giran en torno a la industria editorial. Ello debe remediarse de un modo contundente y enérgico por vía de la SADE o de cualquier otra institución válida. Debo agregar, por lo demás, y para nada en defensa del editor, que el traductor de poesía no lo hace nunca por razones de lucro, sino por una irresistible atracción (o encantamiento) hacia el texto original.

raúl vera ocampo

¿Qué significa para usted el concepto de "traducción"? ¿Trabaja a partir de alguna posición teórica previa sobre la traducción poética?

Para mí traducir es captar el contenido esencial de un texto original. Por lo cual, traducción puede o no ser traducción "literal", ya que a veces lo literal traiciona el texto y otras corresponde a una realidad escritural más adecuada. No tengo ninguna posición teórica previa al traducir, al contrario, podría decirse que soy por antonomasia un antiteórico. La experiencia, tanto en la escritura de mi propia poesía como en la traducción de los poetas italianos de vanguardia, me enseñó que lo mejor es salir al paso de las múltiples dificultades de la traducción con una total amplitud en cuanto a los recursos estimativos para lograr el fin perseguido, esto es, la aproximación al poema traducido.

¿Qué problemas técnicos y/o poéticos específicos presenta —y qué soluciones propone— la traducción de los recursos formales en la lengua de que se ocupa?

La poesía italiana contemporánea presenta sobre todo la dificultad de toda lengua usada como ruptura de la tradición idiomática. En los poetas vanguardistas los recursos del lenguaje van desde el campo psicoanalítico hasta el de la cibernética. Por lo cual a veces resulta arduamente explícito convenir lingüísticamente el estilo y ritmo que uno de esos autores propone para ser trasladado a nuestra lengua. No hay solución más que aquella que encuentra el traductor en el momento de presentarse el problema, ¿cómo se puede enunciar una suerte de fórmula traductora? Lo único que estimo en el caso de mi experiencia es que el hecho de ser poeta logró salvar muchos escollos apelando a mi propia interpretación poética vertida al castellano conteniendo el espíritu intacto de los poemas traducidos. Creo que aquí se trata de la versatilidad idiomática propia y de la formación cultural que permite captar mensajes codificados en cualquier lenguaje.

¿Qué lugar ocupan los textos traducidos dentro de la producción poética de una lengua? ¿Considera que existen textos traducidos al castellano que por alguna razón conviene destacar?

El texto traducido es esencial para el aprendizaje de la obra de todo autor meritorio y sobre todo como intro-

ducción a la posibilidad de explorar en la literatura universal el bagaje que alimenta toda obra creativa. Y la entrada al alcance necesario inmediato: el estudio de las lenguas que nos abren el mundo original del poeta o escritor extranjero. Considero dos textos modelos de traducción: el realizado por Enrique Pezzoni con *Moby Dick* y el de Jorge Luis Borges con *Bartleby*, curiosamente ambas obras de Herman Melville. También merece citarse la traducción de Julio Cortázar de las *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar y como traductores a J. R. Wilcock, José Bianco y Jaime Rest; y en poesía sobre todo las traducciones efectuadas por Lysandro Galtier, Aldo Pellegrini, Alberto Girri, Raúl Gustavo Aguirre, Norberto Silveti Paz y, últimamente, por Santiago Kovadloff de la lengua portuguesa.

¿Cuál es el grado de desarrollo de la traducción poética en la Argentina y a qué causas obedece el mismo?

En la Argentina no hay una escuela de traducción que pueda ofrecer una continuidad ejemplar, al modo de las traducciones francesas o italianas, de gran tradición en esos países. Pienso que sólo de un tiempo a esta parte se está comprendiendo el valor de la traducción como disciplina y como forma de ejercerla aprendiendo a través de ella las obras extranjeras y la propia, al mismo tiempo. Recién ahora se entiende la capacitación que el poeta alienta con sus experiencias como traductor, eso explica la falta de tradición, la ausencia de escuelas por un lado, y la importancia actual por el otro. Es útil señalar que el libro titulado *Homenaje a Williams Carlos Williams*, de Girri, publicado recientemente, presenta una lectura que se complementa con las traducciones de obras de Williams y que los propios poemas de Girri serían leídos de manera distinta de no estar integrados en el mismo contexto del libro. Esto crea, como sugestión, una lectura que implícitamente demuestra la importancia y características que asume como creación el fenómeno disciplinario de la traducción.

¿Cuál es la situación profesional del traductor de poemas en el país?

Por desgracia el traductor está muy mal pagado en la Argentina. No conozco la situación en otras partes del mundo para establecer una comparación, pero el trabajo como traductor aquí hace imposible que exista una dedicación exclusiva que reemplazaría muchas malas traducciones provenientes de España con un lenguaje estereotipado y extraño al medio lector consumidor como el nuestro. El traductor se convierte en profesional en la Argentina con la traducción de obras técnicas o limitadas a la enseñanza. Salvo el contado caso de escritores como algunos de los ya señalados y otros pocos, que alternan su labor intelectual con la traducción casi, puede decirse, como *hobby*, aquellos creadores que se dedican a traducir lo hacen con fines de incentivar sus conocimientos o lograr ofrecer al prójimo obras cuyo valor original induce a intentar nuevas creaciones en castellano (y sortear la odisea de la publicación). De estos intentos válidos bien vale recordar, incluyendo la redundancia, colecciones en prosa como "La pajarita de papel", de Losada; "Cuadernos de la Quimera" y "La puerta de marfil", de Emecé; varias traducciones de Sur y Sudamericana; Ediciones Librerías Fausto, narrativa y poesía; "Relieves", de Corregidor; la colección de cuentos de Torres Agüero Editor y las series de poesía editadas por Raigal y por Fabril Editora, entre otras, escasas ahora en nuestro país. El resto es silencio.

SUSANA CERDA

poemas

No abras, no intentes. . .

No abras, no intentes abrir esto que está abierto —hace rato— pero no, volcándose como una herida, que no es. No hagas nada hacia. Deja-lo-hecho. Echado en su imparable compulsión, furia estacionada en lo furioso. inmovible drenar.

Conductos, canales, continentes, hilos, vías, vasos sanguíneos. . .

Lo que juega el juego de Dejar Pasar.

Sanguíneo vaso.

Lo que juegue/a el juego de dejar pasar, para que vaya y venga: La Cosa.

La que pasa: por: El Cuerpo. Extendido, de bruces, boca arriba, entregándose a su pasividad. Pasando pasivo.

¿A la historia?, al tiempo. . . de ser contado, a tiempo, junto con otros, por otros.

Al tiempo de otros.

¿Corpus?

Que juegan el juego de contar: cuánto, cómo, dónde. . . : la cosa.

1 - El Cuerpo que deja pasar: el fluído.

2 - La Historia que deja pasar: los cuerpos fluyendo hacia. Las Epocas (multitudes, desiertos).

3 - Los que cuentan, cantan. Los miradores, ríncintos del mirar que dejan pasar: la Mirada, para dar Fe que la cosa pasa.

Doy fé.

¡Shhh!

Onomatopeya madre.

Chistido padre.

¡Oh Silencio!

Juego que juegan aquéllos que han decidido que la cosa pase.

Pongo el eje a

mi ant ojo.

Propone. Antojadizo.

Erguido en su apuntar, devela su desvelar.

Fluído corre en un.

Cuerpo le da su.

Entonces: Aquéllo: el Peso de la Cosa.

Juego de jugar: al peso de las cosas.

De tachar, soñar, olvidar tergi versar. . . que deja pasar: lo Accidental.

Y ahí: lo que lo ve llegar

lo que aclama: el Presente.

.....

Lo que “entonces, ahí”: abre, hiere aquéllo que seguía. Excesivamente urdido.

Puñal que pasa las paredes del vaso, de velando un sanguíneo en derramarse-hace rato-por el solo hecho: de su recorrer.

Zurciendo

Zurciendo
mirando lo que por el
ojo de la aguja
Atravesando el Género.
Abriendo puntos
donde algunos suponen que
habría de cerrarlos
atravesándolos
y ellos sin gritar
como si pudiera se
otro género
que el de tanto temblor
o temor.

Años ya
el ojo de la aguja sabe
de esa distancia
cuando al atravesar
su filo
apunta
al vacío
a lo largo de sí
la más alta de las olas
el rugido más solo
a lo ancho
de un Solo
del género.

Zurciendo todavía.
¿Esperas que "de veras"
se vuelva de esa Guerra?

Empuñas la aguja
se traman los hilos
de tan reñida
puntuación
y los bombardeos
velan tu sueño
tibios
después de la jornada.

II
Que nadie a mí me diga
YO
a mí me diga
NO
cuanto hace que insiste
esta puntada
una generación

QUIERO
de carne fuimos
a generar venimos
—cómo duele—
esta puntada
QUE NADIE A MÍ...
la Próxima.

III
Y si zurciendo
siendo Sur
todavía.

Si sangran los dedos
es indicio
si no sangran también.

IV
La cosa está pinchado, Hada.
La papa se te pudre,
el mate se te lava,
la rodilla se cansa
el sobrenombre sobrevuela
en lo más desgraciado de
tu gracia.

V
Lo zurcido
sido queda
(no es lo mismo
imaginar que estar
ni estar que ser
ni ser que ahí)
Siendo.

Atravesando anda
por el género
—dicen las Malas Lenguas—
abre la trama
trama la abertura
abierto anda
- No te cierres, no.

Mira como respira
la tela
la te
la cruz cortada.

Respira todavía?

Abracadabra

Abracadabra
cada brá
abrasé
tu voluntá hagasé
ábrase lo cierto
en más y más
en cierto aún
y vamos todavía
lo abierto se abra y
lo abriéndose sabrá
así así
y lo que lo abre
labre
abraze la abertura?
No esas ideas no
usté no abraze
hágase o hagasé
al desapego y dél
esta uncida ruptura.
Ame
lo ajeno a
la de su próximo amé lo
aproximado mí
mujer o No
o no la ame dese
dese é
sea de acepte
usté hoy
como ayer: la preposición
la de a ojos: Vista.

Yo sé muy bien. . .

Yo sé muy bien cuando algo se termina
y sabe bien saber que no ha
empezado yo
sé de los cantos en la ligustrina
crecen que y en el cincuenta
—me han contado—
que sé muy bien
que sabe
y abracadabra se sabía
como la cada cabra supo un día
—cuestión de voluntad—
como una loca

—cuestión de poder—
como una lo
cierra los
pestillos separa
las piernas corre
los muebles junta
las piernas abre
la puerta guarda
la vajilla baja
la taza corre por
la casa a la polilla
cuenta polillas
cuentas
y vestidos rotos junta alfileres
alza
los tobillos.
Cae de bruces en el amarillo
de la sábana.
En el cincuenta ella era una niña o
un niño era en él
o en ella una niña no le
iba
—esto no va-- decía
no le comía
no le contestaba a eso
tanto
quellos le formulaban
con fresco almidón o con azul
calientes planchas desdeñando la
cualquier arruga
futura próxima
arruga
la aquella desdeñada
juega no juega
no se pliega
al de
en el de infantes
el jardín.
Vamos vamos amos a plau dían
desplegaba las
veía correr los
muebles sin mirar
veía y se balanceaba
entre tenida por extensos brazos
balanceándose haciendo—
se el balance
subida maca la
alalamá
su vidita
a la hamaca!

Sus restos son velados

“Sus restos son velados”
Velados sean los restos
desvelados de
esa yaciente composición
rasgada
en el doble sentido
en el procaz sentir
re sentido escuchar
que abre y abriría
cuanto hay
si tanto hubo
y habrá
o abrirá
en un cerrar
de ojos
que pretenden
no parpadear
—Quiero decir:
“los hombres no lloran”.
Salvo cuando
“velan los restos”
o cuando
se devela el resto
para el resto
pero éstos, éstas
ya saben
que no se trata
de las lágrimas.

A espacio llega

A espacio llega
atravesando destinado tiempo
incurre en saber
el como si supiera
en aprender incurre
¿Aprehendiera?
Y se da cuenta
cada tanto cuenta
y se dá
como si diera vuelta
vuelta a vuelta
la educación que entera
una sonrisa
se estira en aquel rostro
yecto y cada tanto

dibujado desdeñ
vuelve sobre su condición
o no
pero la cierra
en el calco de un punto.



FRANCISCO MADARIAGA

poemas

El ataúd de oro

1

¿Y aquellos otros,
que fueron ancestrales cantores,
saldrán del fondo del agua,
reapareciendo,
y espiando,
como yo?

2

El brillo era muy intenso y muy
suave.
Los tigres traían las bocas cansadas
y amarillas:
su pasaje era observado por las aves
de mente sencilla
con tempestades de oro,
y un ataúd de otro oro
aparecía y desaparecía
en el borde del pantano.

3

Trino y terror:
una pequeña ave se equivocó
de fiesta,
mientras corría del verde al
amarillo,
y el ataúd de oro se encendía
en el fondo del pantano.

Apariciones en un viaje a caballo

Fin de la tarde.

Se veía en el fondo del cielo bajo una
sangría de invierno,
y también de infierno,
al ras del rastro ardiente de un mar.

Aparecían y desaparecían
viejos amigos!

Unos, temían,
luego, huían.

Todos, gemían.
Y así, vivían.

Otros, los de la poesía, se desgarraban
entre la destrucción o el alimento
libre de mal.

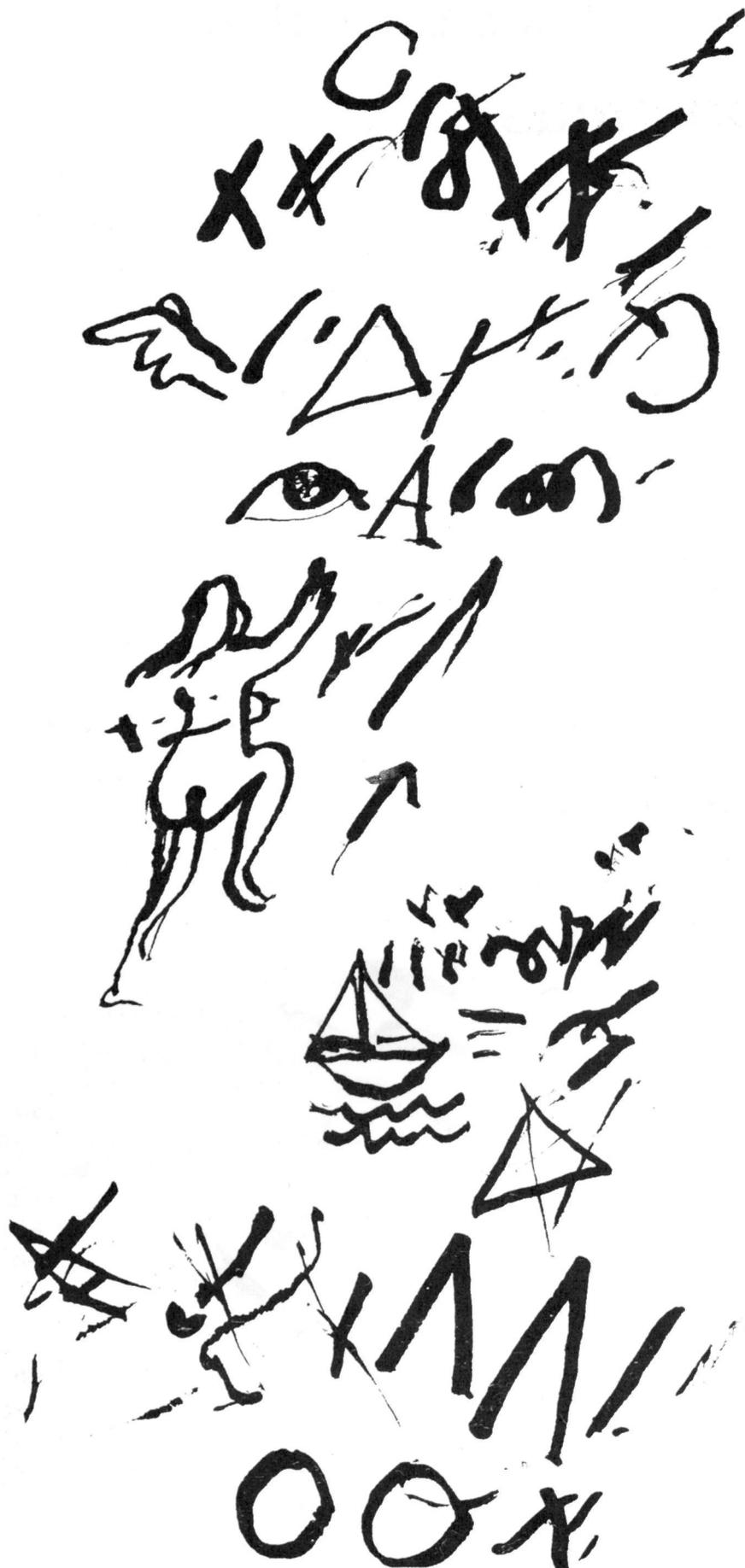
¿Después?: caían bajo la luna removiente,
entre cálidos esqueletos de caballos
retrasando la partida de esa luna,
la huyente limpiadora de cadáveres.

“Un claro caballero de rocío”
galopaba por el descenso de las dunas.

El paraíso del estero

Cuando el pájaro, pájaro del amanecer
que detiene a la tormenta,
llega hasta el fondo del verano colérico,
y en sombras blancas, que deslumbra
a mi cabeza, oh rey del mediodía,
vuela mi sangre a la tormenta del
verano, y la húmeda reina del amor
—con aros en el rostro—
reposa en el fondo del paraíso del
estero.

Cascabeles de serpientes-leyendas cantan
desde el país del odio,
que me hace llorar de fuego,
y en el río salvaje nada el niño salvaje,
¿y quién lo podría recibir, si aún nada,
y tiene el espíritu en los ojos?
y aún canta, y no podría dejar de cantar
su corazón que sólo busca enterrarse
con el río de cristales rosados,
sin poder desligarse de la tierra.



HECTOR PICCOLI

Lucio

Escarcha la gema de este charco, --envés?— de ocluída primavera.

"Midwinter spring is its own season

Entre la breña el hueco abandonado por el topo,
corroborra la cercana sinuosidad del agua resistida
a ser latina. . .

Y lo golpeado, aún, en lo alto de la tarde antigua
apenas antes
de la volcada pila bautismal
que incomprensiblemente, ay, festejáramos
derramándose en el río,
por el arma edénica y la gloria en cierne de ese vuelo
que dejaba, dejaba, azoradas
ante la página más honda,
peñolas cernidas en un cedazo decisivo;

sempiternal though sodden towards sundown,

y no azoradas, no, mas explayadas las hermanas
alas que no podíamos no ver
sobre los veros turbios, turbios, buscar el cuerpo
devorado,

cuando el carancho caía al agua rápida. . .

suspended in time, between pole and tropic".

—Oh, en el espejo que de súbito se abisma,
sustentad la nitidez con nubes de la boca,
corroboradla con el dulce
sólo bajo el encarnado y las espinas, fruto
de la tuna,

porque la muerte ha marcado demasiado fuerte al amor.

El oro visto, ahora, la pira entre cálamos no dada
sino a enhestar

el oro oído, ardor de todas
esas espadas de otro espíritu,
totoras. . .

Túmulo, empero, la barranquita misma,
al socaire suyo no atiplado, la arcilla

se ha abierto
exhumando el iris inclusivo del reino en los reinos. . .

Y es en los fragmentos recogidos
el concesivo crepúsculo del límite
entre el hueso y la piedra.

Aquí, un animal se echó a morir.

—'Aquí'?

Pero es 'aquí' de él, o no sólo
ya de él, sino del sitio

aún, la diáspora?

Una bordura anular, si aminorada,
vuelve a padecer la ubicuidad
del aire indiferente:

transgresión
—del hálito, huído, o hacia el hálito, hostil?—
no ahora, pero siempre,

apenas la forma ha transigido.

Quién, no transige así? declina
o se estremece, sin bordes, sin bordes, en lo liso del hálito?

El 'país', que en un temblor
de briznas, ha incurrido
hasta el vapor del ser:

—Esta es la "cina-cina";

dices, y no señalas la flocadura tenue sobre la contrición del varillaje,
sino una levedad brizada ya en la letra

o en la elipsis, de esa alma suspensiva
que fue la que más se inclinó al curso mayor. . .

Hemos vuelto al monte; como antes,
como a cercionarnos de todo en un cercado corazón.

Pero éramos más, éramos más, los que veníamos: y era ésta,
ésta, la estación?

" . . . This WAS the spring time
but not in time's covenant".

Buscar la leña y hacer el fuego. No cerciora, *cerca*
de los otros, en torno de quienes no se enfila el brillo entero de la llama,

el cribado del celaje.

APORTES RENOVADORES EN LA POESÍA BRASILEÑA

introducción y versiones de nahuel santana

La presente antología pretende dar cuenta de la producción poética brasileña que puede ser agrupada bajo la denominación de Aportes Renovadores. Deliberadamente se ha eludido la idea de vanguardia literaria, para evitar la considerable carga ideológica que arrastra tal denominación, alejada, casi siempre, de la realidad social de la producción literaria.

La cronología del presente panorama se inicia con Joaquim de Sousa Andrade, "Sousândrade" (1863-1902). Generalmente ubicado en el Romanticismo, dada la fecha de producción y publicación de sus textos, Sousândrade, sin embargo, es reconocido en la poesía brasileña como precursor de la disonancia y de la ruptura con la división entre "lenguaje poético" y "lenguaje no poético"; como así también, con los aires declamatorios y sentimentales de la poesía. Además de haber renovado el léxico con aportes tan interesantes como la imagen visual de impacto directo —lo que Ezra Pound define como "fanopea"—: "*ojo cosa — luz movimiento*"; o la elaboración del "montaje" de tipo cinematográfico: "*en un relámpago, el tigre atrás de la corzuela*".

Las consideraciones de Sousândrade no pasaron de ser —al menos para la mayoría de los intelectuales de su tiempo— actitudes "raras", cuya finalidad apuntaba a desarticular un sistema de códigos conocidos. Consideraciones que recién entrarían en vigencia a partir de las experiencias concretistas, en la década del 50; o sea, setenta años después. No en vano, él escribió alguna vez: "Oí decir, ya dos veces, que "O Guesa Errante" (su obra más innovadora) —será leído cincuenta años después—; entristecí, decepción de quien escribió cincuenta años antes" (1877) ¹.

Ajeno a la retórica de las cuatro generaciones románticas del Brasil, Sousândrade logró una tensión significativa capaz de alcanzar la dimensión contemporánea del poema; y si bien en su poética logra aciertos verdaderamente valiosos, no menos lúcida —en lo social— es su actitud de militante republicano y abolicionista (apuntemos que la Abolición de la Esclavitud y la República recién serían proclamadas en 1888 y 1889); además de ser capaz de proyectar una visión americana y anticolonialista, no muy habitual en su tiempo.

Dentro de una propuesta similar —aunque cincuenta años después— y bajo las influencias de las vanguardias europeas, Oswald de Andrade (1890-1953) trató de conciliar ciertas premisas futuristas (destrucción de la sintaxis, abolición del adjetivo y la puntuación, etc.) con un rescate del sustrato mítico de las culturas autóctonas de América, que instaba a aceptarlas —en su Manifiesto Antropófago, de 1928— como numen y fuerza capaz de devorar "antropófagicamente" a la cultura europea; reivindicando el valor de lo coloquial, en la reelaboración brasileña del portugués ².

Haroldo de Campos sintetiza así las actitudes de O. de A. frente a su realidad: "No siendo un escritor de gabinete, habiendo optado abiertamente por la práctica de la vida y por la militancia manifiesta, cultural e ideológica; Oswald, no obstante, en las condiciones aparentemente menos favorables, en el tumulto de andanzas y aventuras, realizó una obra fundamental, poligráfica, instigadora de caminos

y de ideas en todos los campos hacia los cuales el autor se volcó" ("Oswald de Andrade", antología, Ed. Agir, Río 1977). Índice de la vigencia de su obra, es la "retomada" de evidentes elementos de la poética oswaldiana por parte de la reciente Generación de la Poesía Marginal, a fines de la década del 70 (ver "La Actualidad en El Arte" N° 22, Bs. As. 11/80).

Ya presentados los dos precursores de esta poética brasileña que nos ocupa, pasamos a las décadas del 50, 60 y 70, donde puede apreciarse una profundización de esas características, a través de buena parte de su producción poética donde es evidente la gravitación que ejercen las obras de Mallarmé y de Cummings, cuanto la importancia dada a la teoría de la "Gestalt" y a los recientes estudios de lingüística, en la década del 50. Esa producción encuentra cierta continuidad en los recientes trabajos de los poetas Alcides Buss (SC, 1948), y Cid Seixas (BA, 1948), ambos en la segunda mitad de la década del 70.

El Concretismo, primer movimiento presentado de esta serie, surgió en la Ciudad de São Paulo, en 1956, motivado por el profundo proceso de "formación e información Cultural" (al decir del poeta Ledo Ivo, Revista de Poesía e Crítica N° 2, Brasilia 1972) iniciado por la Generación de 1945, a raíz de la relación poética que existía entre los jóvenes futuros concretistas —Haroldo de Campos y Décio Pignatari—, cuya formación les impulsaría a radicalizar las indagaciones formalistas en las que se iniciaran, y de las que tanto hicieron muestra los integrantes de la mencionada generación anterior³.

Es a partir de esa reformulación, y teniendo en cuenta que el material significativo asume el primer plano —verbal y visual—, que el poeta concreto innova en varios campos que se pueden enumerar de la siguiente forma:

- a) En lo semántico — ideogramas (recurrir a la comunicación no verbal), polisemia, juego de palabras.
- b) En lo sintáctico — aislamiento o atomización de las partes del discurso, yuxtaposición; redistribución de elementos; ruptura con la sintaxis de la proposición.
- c) En lo léxico — sustantivos concretos, neologismos, tecnicismos, extranjerismos, siglas, términos plurilingües.
- d) En lo morfológico — desintegración del sintagma en sus morfemas; separación de los prefijos, de las radicales, de los sufijos; uso intensivo de ciertos morfemas.
- e) En lo fonético — figuras de repetición sonora (aliteraciones, asonancias, rimas internas); preferencia dada a las consonantes y a sus grupos; juegos sonoros.
- f) En lo topográfico — abolición del verso, no linealidad; uso constructivo de los espacios en blanco; ausencia de signos de puntuación; sintaxis gráfica.

A partir de las pautas mencionadas, el concretismo ensambla su vasta producción poética, entre cuyos autores se destacan los hermanos De Campos y Décio Pignatari, entre los más importantes.

Si bien cuando cuando se habla de la Poesía Concreta del Brasil es inevitable mencionar a los tres poetas arriba consignados, no se debe olvidar, por ello, a Ferreira Gullar. Disidente carioca (F. G. residía, entonces, en Río de Janeiro) del concretismo paulista, e iniciador del Neoconcretismo, en 1959⁴.

Esa propuesta no habría de extenderse por mucho tiempo en ese autor, ya que la propia coyuntura democrática de su país le hizo volcarse a otros proyectos, y "a la cultura popular" —según sus propias palabras en reportaje de N. Santana—. Más allá de esa contingencia, se puede decir que —sin duda— el Neoconcretismo tuvo más afinidad con el Invencionismo, de Bs. As. (pese al mutuo desconocimiento), que con el Concretismo, de São Paulo. Cosa que se hace más evidente en la presencia "de lo emotivo" en sus textos, en la "no cancelación del canto" —al decir de Edgar Bayley en carta al autor de este trabajo—. Se podría señalar, además, que en ambos grupos (neoconcretista e invencionista), sus documentos, o los conceptos fundamentales de los mismos, no coinciden —demasiado— con la específica realidad de sus respectivas producciones poéticas.

La Poesía Praxis, cuyo principal propulsor —e iniciador, a partir de 1962— es Mario Chamie presenta circunstancias similares a las del Concretismo, en lo referente a la continuidad de una obra que se inaugura junto con la creación de la teoría Praxis, es decir, al proceso de asociación fonética y semántica⁵. (Quien estuvo también ligado a ese movimiento fue el poeta Cassiano Ricardo, pese a la diferencia cronológica (1895-1974), a quien se considera más adelante en este trabajo).

Desde varios años antes que los trabajos de Tel Quel, la Poesía Praxis elabora sus asociaciones fonéticas en las rimas internas y externas, aliteraciones, asonancias y repeticiones de fonemas, en tanto las asociaciones semánticas juegan con los antónimos y sinónimos explorando múltiples connotaciones de significados. Las asociaciones fonéticas y semánticas llegan al máximo cuando el autor crea vocablos como "semisterio" o "emplecario", por ejemplo, de casi imposible traducción en muchos casos.

Dentro de ese mismo grupo de movimientos, también hay que tener en cuenta como protagonistas de esa poética brasileña —pese a su relativa gravitación—, a: Tendência (1957), Violao de Rua (1962), Poema Processo (1967) y Tropicalismo (1968). Tendência surgió en el Estado de Minas Gerais, sustentada por la inquietud de fusionar "formas nuevas" con una "expresión participante" en lo sociopolítico; Violao de Rua y Tropicalismo, se abocaron a un trabajo relacionado con la música popular, y si bien en el primero las especulaciones populistas fueron un hecho común, en Tropicalismo se dio otro nivel en ese tipo de fusiones (letras de Chico Buarque, por ejemplo). Poema Processo, por su lado, realizó una labor más ligada a la plástica: producción de poemas ensablados en acrílico, madera o paño, fueron una de sus características más comunes. Es interesante ver la caracterización que hace de los mismos Affonso Romano de Sant'Anna: "De cierta manera se puede decir que esos siete grupos presentan dos tendencias diferentes. El Concretismo, Neoconcretismo y Poema Processo optaron por una poética donde el aspecto visual, cromático y hasta táctil es relevante; en tanto que Tendência, Praxis, Violao de Rua y Tropicalismo se vuelcan al aspecto semántico, verbal y escrito del discurso poético." En estos cuatro últimos movimientos se remarca una apreciable integración a la temática social (Antología *Palabra Poética 2*. Summus Editorial, São Paulo 1978).

Quizá la mayor carencia que conlleva el Concretismo —según la constante de las críticas del populismo—, fuera la "abstracción complaciente" que hizo de la realidad social —sin duda, de manera explícita— en muchos de sus textos. Sin embargo, si hacemos un somero análisis de esa poética y de la evolución que se da entre la propuesta del Concretismo (1956), y la del Tropicalismo (1968), veremos que hay una progresiva transición del poder formal al poder comunicante (si estuviésemos demasiado preocupados por él), y también, cómo se da una cierta desarticulación de la rigidez formal (en buena parte de ese itinerario), en pro del elemento coloquial, ya en vías a la actual poesía urbana del Brasil; cuando no, a una reflexión crítica sobre el poema, en las nuevas poéticas que proponen: tanto Alcides Buss con su "Lenguaje Poético — Perspectivas de Libertad", en su "Proyecto PUERTATRAMPAS 2"⁶; cuando Cid Seixas en su "Manifiesto a la Aldea Marginal", a través de "El Signo Salvaje"⁷.

Presencias que abren una nueva instancia acerca de la renovación poética brasileña, ya que no se trata de un par de aisladas obras de "vanguardismo tardío"; sino por el contrario, son la presencia renovadora de la búsqueda. Una búsqueda que, Cid Seixas orienta, por ejemplo, cuando se define por medio de estas palabras de Cassiano Ricardo: "Ni discursivismo ni concretismo, sino un paso al frente, por la superación de ambos, en una reformulación crítica del poema que no sea otra cosa sino poema".

En síntesis, para dar una enumeración final de los autores escogidos, hacemos presentación del grupo fundacional del Concretismo: los hermanos de Campos y Pignatari (Incluyendo una obra preconcreta, de "Noigandres 1."); del Neoconcretismo, a Ferreira Gullar; de la Poesía Praxis a Mario Chamie; procedente de la transición entre el posconcretismo y Poema Processo —y con una nueva propuesta—, a Alcides Buss; y, también con reciente producción, a Cid Seixas. Para "terminar por el principio", hacemos la apertura de este trabajo con las obras iniciales del mismo: poemas de Sousândrade (1863-1902) y de Oswald de Andrade (1890-1953), además de la traducción integral de su "Manifiesto Antropógafo".

Como valioso apéndice a esta selección se presentan dos textos de Cassiano Ricardo (1895-1974), ligado a través de su adhesión poética a los movimientos de renovación de la década del 60. Remarquemos que la generación de Cassiano Ricardo es la generación modernista de 1922 (el modernismo brasileño no tiene relación alguna con la poética de Rubén Darío, sino que encuentra su correlativo en nuestra "generación del 22", al decir de Beatriz Sarlo en: "Revista Martín Fierro —Antología—" Ed. C. Pérez, Bs. As. 1969), al igual que Carlos Drummond de Andrade (1902) lo es de la de 1930, sólo que en C. D. de A. nunca se dio esa participación en las corrientes de renovación más allá de su marco generacional (de cuya producción poética, las propuestas más renovadoras pertenecieron al ya mencionado Oswald de Andrade, en la segunda mitad de la década del 20), motivo por el cual es más importante señalar en los textos presentados de este autor, la evidente incorporación de técnicas no muy común en el "corpus" de su obra poética, y que, si bien no son exclusivas de las corrientes brasileñas del 50 y 60, sí fueron reivindicadas,

LEA

OBRA COMPLETA

Roberto Arlt

Sin duda, Roberto Arlt es uno de los más grandes escritores argentinos de este siglo. Como auténtico testimonio de un creador sobre otro creador, Julio Cortázar ha prologado esta edición, que en dos tomos, reúne los cuentos, las novelas, las aguafuertes y el teatro completo.

De nuestro catálogo

POESIA VERTICAL. ANTOLOGIA MAYOR.

POESIA Y CREACION, DIÁLOGOS CON GUILLERMO BOIDO, por Roberto Juarroz

LA DIVINA COMEDIA (2 tomos), por Dante Alighieri

PENSAMIENTOS DESCABELLADOS, por Stanislaw Jerzy Lec

POESIA NUEVA DE NICARAGUA HOMENAJE A LOS INDIOS AMERICANOS

EPIGRAMAS, por Ernesto Cardenal

LOS HUESPEDES SECRETOS EL PRESIDENTE NEGRO, por Manuel del Cabral

DROGADOS POR LA LUZ CANTANDO COMO SI NACIERA, por Martín Alvarenga

EDICIONES

CARLOS LOHLÉ

Tacuari 1516 - Tel. 27-9969

BUENOS AIRES

cultivadas y ditundidas ampliamente por ellas. Cosa que, en definitiva, habla de la dimensión del "aporte renovador", gravitando hasta sobre la producción más importante (en lo que a reconocimiento se refiere) de la poesía brasileña.

sousândrade

1 (O Guesa tendo atravessado as Antillas, cre-se livre / dos Xeques e penetra em **New-York-Stock-Exchange**; / a Voz, dos desertos:)
—Orfeu, Dante, Eneas, ao inferno / Desceram; o Inca há de subir . . . / = *Ogni sp'ranza lasciate, / Che entrate. . .* —Swedenborg, há mundo porvir? // 2 (Xeques surgindo risinhos e disfarçados em Railroad- / *managers*, stockjobbers, Pimpbrokers, etc., etc., / apregoando:) / —Harlem! Erie! Central! Pennsylvania! / = Milhões! cem milhões!! mil milhões!!! / —Young é Grant! Jackson, / Atkinson! / Vanderbilts, Jay Goulds, anões! // 3 (A Voz mal ouvida dentre a trovoadas:) / —Fulton's *Folly*, Codezo's *Forgery*. . . / Fraude é o clamor da nação! / Não entendem odas / *Railroads*; / Paralela Wall-Street á Chattám. . . // 4 (Corretores continuando:) / — Pigeus, Brown Brothers! Bennett! Stewart! / Rotschild e o ruivalho d'As-tor / = Gigantes, escravos / Se os cravos / Jorram luz, se finda-se a dor! . . .

O Guesa (El Infierno de Wall Street)

1 (El Guesa habiendo atravesado las Antillas, se cree libre los jeques y penetra en **New York Stock Exchange**; la voz de los desertos:)

- Orfeo, Dante, Eneas, al inferno Bajaron; el Inca ha de subir. . .
= *Ogni sp'ranza lasciate, che entrate. . .*
- ¿Swedenborg, hay mundo porvenir?

2 (Jeques surgiendo risueños y disfrazados de Railroad-managers, Stockjobbers, Pimpbrokers, etc., etc., pregonando:)

- ¡Harlem! ¡Erie! ¡Central! ¡Pennsylvania!
- = ¡Un millón! ¡icien millones!! ¡i mil millones!!!
- ¡Young es Grant! ¡Jackson, Atkinson!
- ¡Vanderbilts, Jay Goulds, enanos!

3 (La Voz mal percibida entre los truenos:)

- Fulton's *Folly*, Codezo's *Forgery*. . .
- ¡Fraude es el clamor de la nación!
- No entienden odas
- Railroads*;
- Paralela Wall Street a la Chattán. . .

4 (Corredores continuando:)

- ¡Pigeos, Brown Brothers! ¡Bennett! ¡Stewart!
- ¡i Rotschild y el sereno de la Astor!!
- = Gigantes, esclavos
- Si los clavos
- ¡Derraman luz, si término el dolor! . . .

(De *O Guesa Errante*, Sousândrade 1876)



oswald de andrade

Manifiesto Antropófago

Solo la antropofagia nos une: Socialmente, económicamente, filosóficamente.

Única ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz.

Tupi ¹ or not tupi that is the question.

Contra todas las catequesis. Y contra la madre de los Gracos.

Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago.

Estamos cansados de todos los maridos católicos sospechosos puestos en trance. Freud terminó con el enigma mujer y con otros sustos de la psicología impresa.

Lo que atropellaba a la verdad era la ropa, lo impermeable entre el mundo interior y el mundo exterior. La reacción contra el hombre vestido. El cine norteamericano informará.

Hijos del sol, madre de los vivientes. Encontrados y amados ferozmente, con toda la hipocresía de la saudade, por los inmigrantes, por los traficados y por los turistas. En el país de la serpiente grande.

Fue así porque nunca tuvimos gramáticas, ni colecciones de viejos vegetales, Y nunca supimos lo que era urbano, suburbano, fronterizo ni continental. Perezosos en el mapamundi del Brasil.

Una conciencia participante, una rítmica religiosa.

Contra todos los importadores de conciencia enlatada. La existencia palpable de la vida. Y la mentalidad prelógica para estudio del señor Levi-Bruhl.

Queremos la revolución Carafba ². Mayor que la Revolución Francesa. La unificación de todas las rebeliones eficaces en la dirección del hombre. Sin nosotros Europa no tendría siquiera su pobre declaración de los derechos del hombre.

La edad de oro anunciada por Norteamérica, La edad de oro. Y todas las girls.

Filiación. El contacto con el Brasil Carafba. Où Ville-gaignon print terre. Montaigne. El hombre natural. Rousseau. De la Revolución Francesa al Romanticismo, a la Revolución Bolchevique, a la Revolución Surrealista y al tecnicismo bárbaro de Keyserling. Caminamos.

Nunca fuimos catequizados. Vivimos a través de un derecho sonámbulo. Hicimos nacer a Cristo en Bahía, o en Belem do Pará.

Pero nunca admitimos el nacimiento de la lógica entre nosotros.

Contra el Padre Vieira. Autor de nuestro primer empréstito para ganar comisión. El rey-analfabeto le dijo: ponga esto en el papel pero sin mucha labia. Se hizo el empréstito. Se gravó el azúcar brasileño. Vieira dejó el dinero en Portugal y nos trajo la labia.

El espíritu se niega a concebir el espíritu sin su cuerpo. El antropomorfismo. Necesidad de la vacuna antropofágica. Para el equilibrio contra las religiones de meridiano, y las inquisiciones exteriores.

Sólo podemos atender al mundo orecular.

Teníamos la justicia, codificación de la venganza. La ciencia, codificación de la Magia. Antropofagia. La transformación permanente del Tabú en tótem.

Contra el mundo reversible y las ideas objetivadas. Cadaverizadas. El stop al pensamiento que es dinámico. El individuo víctima del sistema. Fuente de las injusticias clásicas, de las injusticias románticas, y el olvido de las conquistas interiores.

Derroteros, derroteros, derroteros, derroteros, derroteros, derroteros, derroteros.

El instinto Carafba.

Muerte y vida de las hipótesis. De la ecuación *yo* parte del *Cosmos* al axioma *Cosmos* parte del *yo*. Subsistencia, conocimiento, antropofagia.

Contra las élites vegetales. En comunicación con el suelo.

Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue el Carafba. El indio vestido de senador del Imperio, disfrazado de Pitt, o apareciendo en las óperas de Alencar lleno de buenos sentimientos portugueses.

Ya teníamos el comunismo. Ya teníamos la lengua surrealista, la edad de oro.

Catiti Catiti ³
Imara Notiá
Notiá Imara
Ipeju.

La magia y la vida. Teníamos la relación y la distribución de los bienes físicos, de los bienes morales, de los bienes de servicios. Y sabíamos trasponer el misterio y la muerte con el auxilio de algunas formas gramaticales.

Pregunté a un hombre qué era el Derecho. El me respondió que era la garantía del ejercicio de la posibilidad. Ese hombre se llamaba Galli Mathfas ⁴. Me lo comí.

Sólo no hay determinismo donde hay misterio. Pero eso a nosotros, ¿qué nos importa?

Contra las historias del hombre que comienzan en el Cabo Finisterre. El mundo no registrado en fechas, no rubricado; sin Napoleón, sin César.

La fijación del progreso por medio de catálogos y aparatos de televisión. Sólo la maquinaria y los transfusores de sangre.

Contra las sublimaciones antagónicas, traídas en las carabelas.

Contra la verdad de los pueblos misioneros, definida por la sagacidad de un antropófago, el Visconde de Cairu: —Es la mentira muchas veces repetida—.

Pero no fueron cruzados los que vinieron. Eran fugitivos de una civilización que nos estamos comiendo, porque somos fuertes y vengativos como el Jabutí.

Si Dios es la conciencia del Universo Increado, Guaraci⁵ es la madre de los vivientes. Jaci⁶ es la madre de los vegetales.

No tuvimos especulación, pero teníamos adivinación; teníamos Política que es la ciencia de la distribución; y un sistema social-planetario.

Las migraciones. La fuga de los estados tediosos. Contra las esclerosis urbanas, contra los Conservatorios y el tedio especulativo.

De William James a Voronoff. La transfiguración del Tabú en tótem. Antropofagia.

El pater familias y la creación de la Moral de la Cigüeña: Ignorancia real de las cosas + falta de imaginación + sentimiento de autoridad ante la prole curiosa.

Es preciso partir de un profundo ateísmo para llegar a la idea de Dios. Pero el carafba no lo precisaba, porque tenía a Guaraci.

El objetivo creado reacciona como los ángeles de la caída. Después Moisés divaga. ¿Qué tenemos que ver nosotros con eso?

Antes de que los portugueses descubrieran el Brasil, el Brasil ya había descubierto la felicidad.

Contra el indio de candelero, el indio hijo de María, ahijado de Catalina de Médicis y yerno de Don Antonio de Mariz.

La alegría es la prueba del nueve⁷.

En el matriarcado de Pindorama⁸.

Contra la Memoria fuente de la costumbre, la experiencia personal renovada.

Somos concretistas. Las ideas dominan, reaccionan, queman gente en las plazas públicas. Suprimamos las ideas y las otras parálisis, por los derroteros; creer en las señales, creer en los instrumentos y en las estrellas.

Contra Goethe, la madre de los Gracos y la Corte de Don Joao VI.

La alegría es la prueba del nueve.

La lucha entre los que se llamaría Increado y la Criatura —ilustrada por la contradicción permanente del hombre y su Tabú. El amor cotidiano y el modus vivendi capitalista. Antropofagia. Absorción del enemigo sacro, para transformarlo en tótem. La humana aventura, la terrena finalidad; pero sólo las élites puras consiguieron realizar la antropofagia carnal que trae en sí el más alto sentido de la vida y evita todos los males identificados por Freud: males catequistas. El resultado no es una sublimación del instinto sexual, es la escala termométrica del instinto antropofágico. De carnal, él se torna electivo y crea la amistad. Afectivo, el amor. Especulativo, la ciencia. Se desvía y se transfiere. Llegamos al envilecimiento. La baja antropofagia aglomerada en los pecados de catecismo— la envidia, la usura, la calumnia, el asesinato. Peste de los llamados pueblos cultos y cristianizados, es contra ella que estamos accionando. Antropófagos.

Contra Anchieta cantando a las once mil vírgenes del cielo, en la tierra de Itacema —el patriarca Joao Ramalho, fundador de Sao Paulo—.

Nuestra independencia aún no fue proclamada. Frase típica de Don Joao VI: —Hijo mío, pon esa corona en tu cabeza, antes que algún aventurero lo haga! Expulsamos a la dinastía. Es preciso expulsar el espíritu bragantino, las ordenaciones y el rapé de María da Fonte.

Contra la realidad social, vestida y opresora, constatada por Freud —la realidad sin complejos, sin locura, sin substituciones y sin penitenciarías del matriarcado de Pindorama.

OSWALD DE ANDRADE

En Piratininga.

Año 374 de la Deglución del Obispo Sardinha

(Revista de Antropofagia, Año I, Nº 1, mayo de 1928 - Sao Paulo, Brasil.)

- 1) Designación genérica de los aborígenes del litoral brasileño.
- 2) Familia lingüística de los aborígenes del Brasil.
- 3) Invocación a la luna nueva.
- 4) Galimatías.
- 5) Madre del reino animal.
- 6) Madre del reino vegetal.
- 7) Se refiere a una operación aritmética de comprobación.
- 8) Designación antigua dada al Brasil.

Biblioteca Nacional

El Niño Abandonado
El Doctor Coppelius
Vamos con El
Señorita Primavera
Código Civil Brasileño
El Arte de ganar a la quiniela
El Orador Popular
El Polo en Llamas

¡Hip! ¡Hip! ¡Hoover!
(mensaje poético del pueblo brasileño)

América del Sur
América del Sol
América de la sal
Del Océano
Abre la joya de tus abras
Guanabara
Para recibir a los cañones de Utah
Donde viene el Presidente Electo
De la Gran Democracia Americana
Escoltado por aire
Con el vuelo de los aeroplanos
Y por todos los pajaritos
Del Brasil

Las corporaciones y las familias
Ya salieron a la calle
Con ansias
De verle
¡Hoover!
Y este país quedó que ni antes del descubrimiento
Sin ni un gatito en casa
Por verle
¡Hoover!

Pero que manía
La policía persigue a los obreros
Hasta en este día
Y es que ellos sólo quieren
Verle
¡Hoover!

Puede ser que la Argentina
Tenga más banca en la Liga de las Naciones
Más crédito en los bancos
Tangos más piolas
Puede ser
Pero digan con sinceridad
Quién fue el pueblo que recibió mejor

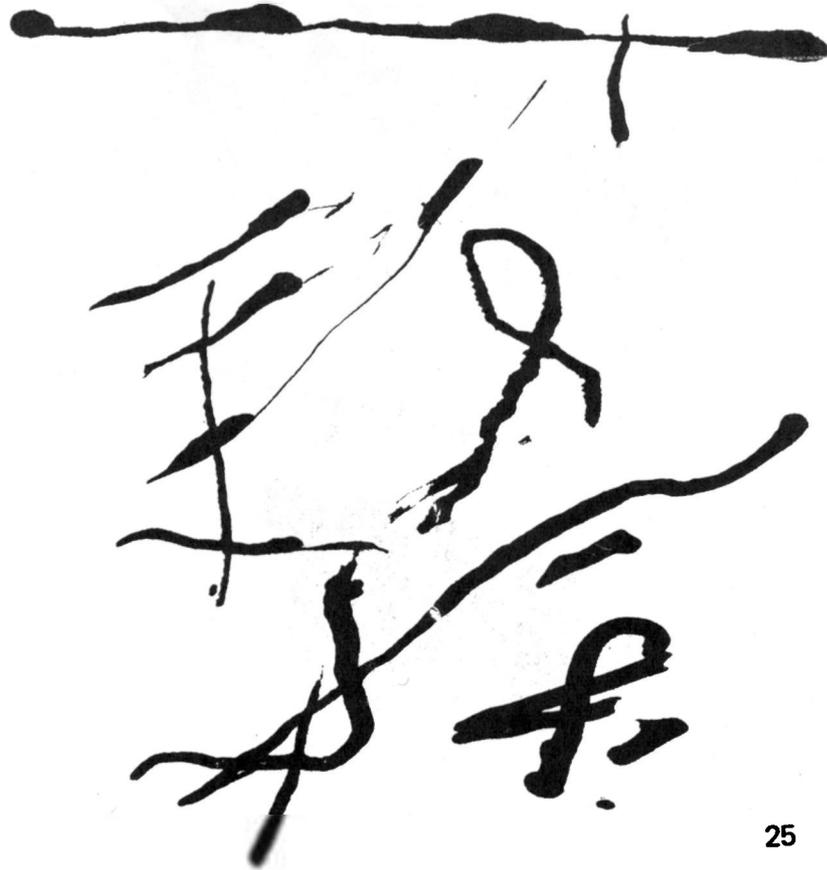
Al Presidente Norteamericano
Porque, Sr. Hoover, el brasileño es un pueblo de
sentimiento
Y usted sabe que el sentimiento es todo en la vida
¡Pegue!

1928

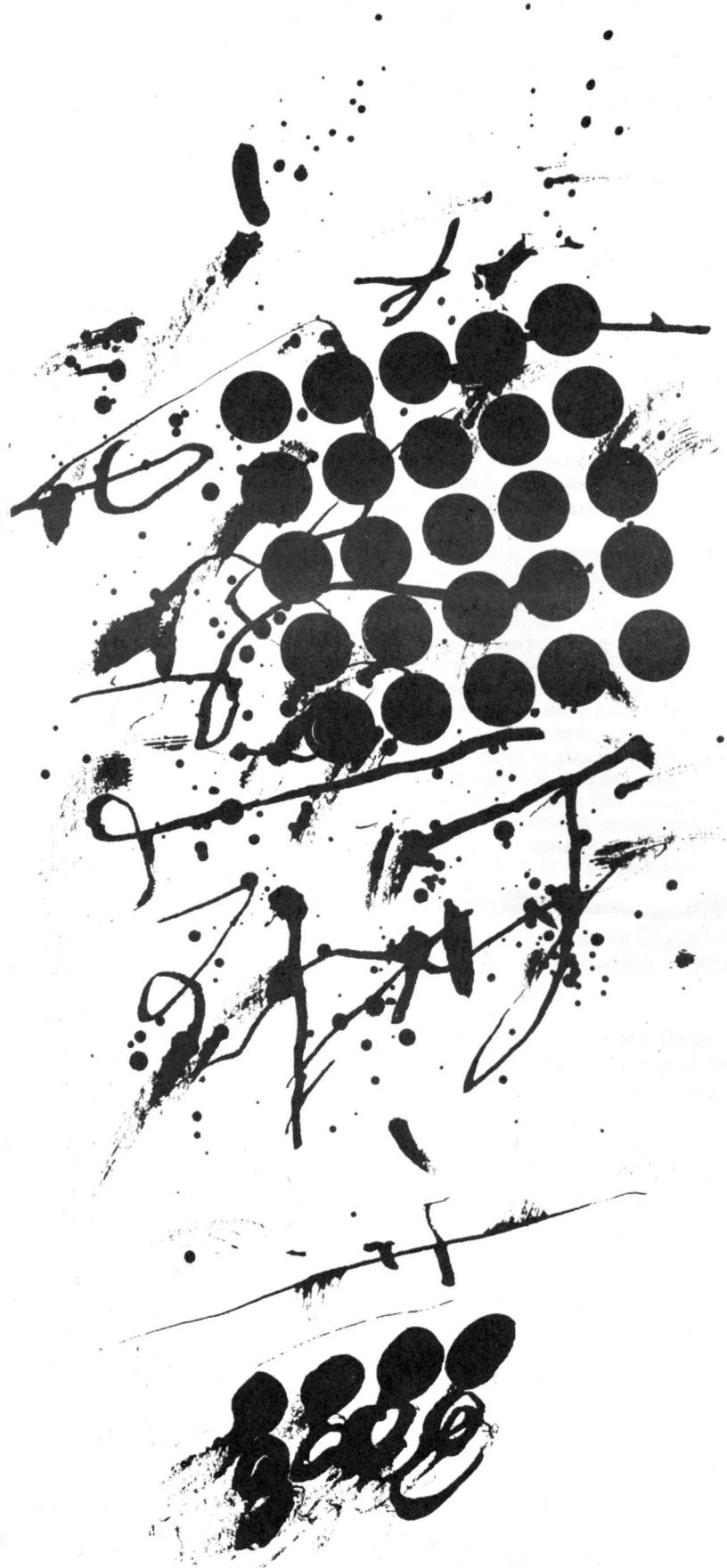
(De Poemas Menores en Poesías Reunidas, 1945)

A Criança Abandonada / O doutor Coppelius / Vamos com Ele /
Senhorita Primavera / Código Civil Brasileiro / A arte de ganhar no
bicho / O Orador Popular / O Pólo em Chamas.

América do Sul / América do Sol / América do Sal / Do Oceano /
Abre a jóia de tuas abras / Guanabara / Para receber os canhões do
Utah / Onde vem o Presidente Eleito / Da Grande Democracia
Americana / Comboiado no ar / Pelo voo dos aeroplanos / E por
todos os passarinhos / Do Brasil // As corporações e as famílias /
Essas já saíram para as ruas / Na ânsia / De o ver / Hoover! / E este
país ficou que nem antes da descoberta / Sem nem um gatuno em
casa / Para o ver / Hoover! / Mas que mania / A polícia persegue os
operários / Até nesse dia / Em que eles só querem / O ver / Hoover!
// Pode ser que a Argentina / Tenha mais farofa na Liga das Nações
/ Mais crédito nos bancos / Tangos mais cotubas / Pode ser / Mas
digam com sinceridade / Quem foi o povo que recebeu melhor / O
Presidente Americano / Porque, seu Hoover, o brasileiro é um po-
vo de sentimento / E o senhor sabe que o sentimento é tudo na vi-
da / Toque!



augusto de campos



Manifiesto: Poesía Concreta

— La poesía concreta comienza por asumir una responsabilidad total ante el lenguaje: aceptando el presupuesto del idioma histórico como núcleo indispensable de comunicación, se niega a absorber las palabras como meros vehículos indiferentes, sin vida sin personalidad sin historia —tumbas - tabúes con que el convencionalismo insiste en sepultar la idea.

— El poeta concreto no quita la cara a las palabras, no les lanza miradas oblicuas; va directo a su centro, para vivir y vivificar su facticidad.

— El poeta concreto ve la palabra en sí misma —campo magnético de posibilidades— como un objeto dinámico, una célula viva, un organismo completo, con propiedades psico - físico - químicas, tacto antenas circulación corazón: viva.

— Lejos de procurar evadirse de la realidad o ilusionarla, pretende la poesía concreta, contra la introspección auto-debilitante y contra el realismo simplista y simplón, situarse frente a las cosas, abierta, en posición de realismo absoluto.

— El viejo pilar formal y silogístico - discursivo, fuertemente debilitado a comienzos de siglo, volvió a servir de sustento a las ruinas de una poética comprometida, híbrido anacrónico de corazón atómico y coraza medieval.

— Contra la organización sintáctica perspectivista, donde las palabras vienen a sentarse como "cadáveres en banquete", la poesía concreta opone un nuevo sentido de estructura, capaz de, en el momento histórico, captar, sin desgaste o regresión, el cerne de la experiencia humana poetizable.

— Mallarmé (*un coup de dés* — 1897), Joyce (*finnegans wake*), Pound (*cantos - ideograma*), Cummings y, en un segundo plano, Apollinaire (*calligrammes*) y las tentativas experimentales futuristas - dadaístas están en la raíz del nuevo procedimiento poético, que tiende a imponerse a la organización convencional cuya unidad formal es el verso (libre inclusive).

— El poema concreto o ideograma pasa a ser un campo relacional de funciones.

— El núcleo poético es puesto en evidencia, no por el encadenamiento sucesivo y lineal de versos, sino por un sistema de relaciones y equilibrios entre las diversas partes del poema.

— Funciones - relaciones gráfico - fonéticas ("factores de proximidad y semejanza") y el uso substantivo del espacio como elemento de composición mantienen una dialéctica simultánea de mirada y aliento, que, aliada a la síntesis ideogramática del significado, crea una totalidad sensible "verbivocovisual", a fin de yuxtaponer palabras y experiencias en un estrecho flujo fenomenológico, antes imposible.

— POESIA CONCRETA: TENSION DE PALABRAS — COSAS EN EL ESPACIO — TIEMPO.

Revista *ad —arquitetura e decoração—*, Nº 20, São Paulo, en noviembre/diciembre de 1956.

Poema

I

A mi forzoso amigo —el aire— a veces pido
La voz de Solange Sohl, serena de oro.
Y el aire, docto rey sin amor,
Si escucha mi pedido
Muere como un rey sin sentido.

Mirando más allá del aire y viendo
El cielo azul, a él también me extendo
Doloroso y unido
Pero el cielo —así aprendo—
Es aire y aire reunido.

Esta amiga segura —la sombra— en fin
Ella me dice, la esfinge:
—La voz de Solange Sohl, señora
De oro—, la voz
De Solange Sohl, paloma sonora.
El aire —rey amable— la devora.

(De *Noigandres 1*, Augusto de Campos —1952, Preconcretismo)

Ao meu forçoso amigo —o ar— às vezes peço / A voz de Solange Sohl, serena de ouro. / E o ar, douto rei sem amor, / Se escuta o meu pedido / Morre como um rei sem sentido. // Olhando para além do ar e vendo / O céu azul, a ele também me estendo / Doloroso e unido. / Porém o céu —assim aprendo— / E ar e ar reunido. // Esta amiga segura —a sombra— enfim / Ela me disse, a esfinge: / —A voz de Solange Sohl, senhora / De ouro, a voz / De Solange Sohl, pomba sonora. / O ar —rei amável— a devora.

décio pignatari

Un Movimiento

u n
m o v i
m i e n t o
c o m p o n i e n d o
m á s a l l á
d e l a
n u b e
u n
c a m p o
d e
c o m b a t e
e s p e
j i s m o
i r a
d e
u n
h o r i z o n t e
p u r o
e n u n
m o
m e n t o
v i v o

(De *Noigandres 5*, Décio Pignatari —1962, Concretismo—)

um / movi / mento / compondo / além / da / nuvem / um / campo / de / combate / mira / gem / ira / de / um / horizonte / puro / num / mo / mento / vivo.



haroldo de campos

Signantia: quasi coelum

1.

Glande de cristal
desoculto
ramaje de signos

suenas

el acorde del uni
verso

campana estimulada

último

acercamiento
sin

cópula radiante

rutilante

un sonido

Glande de cristal / desoculta /
ramagem de signos / soa /
o acorde do uni / verso /
campana estimulada / rútilo /
último / coere / cópula radiosa /
sim / um sino.

4.

semencia
polvo de luz

grafo

estelar

simples
como este
ahora
todavía
aquí

partículas
sonoras
dígitos de
tiempo
duda
lugar
ad

pero: palabras

semencia / pó de luz /
grafo / estelante /
mas: palavras / simples /
como este / agora /
todavía / aqui /
partículas / sonoras /
dígitos de / tempo /
dúvida / lugar / ad / versáteis.

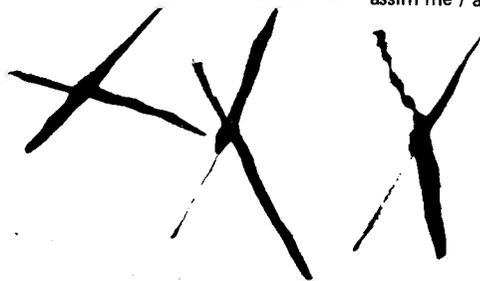
8.

alvéolos
del globo diamantino
brotes
de la gran copa de sonido:
Del respiro total
así me
firmo

versátiles

consoplos

alvéolos / do globo diamantino /
gomos / do grande copo de som:
/ consopros / do respiro total /
assim me / assino.



(De *Signantia: Quasi Coelum*, (Signancia: Casi Cielo),
Haroldo de Campos –1980, producción actual—)

ferreira gullar

Manifiesto Neoconcreto *

La expresión *neoconcreto* indica una toma de posición frente al arte no-figurativo "geométrico" (neoplasticismo, constructivismo, suprematismo, escuela de Ulm) y particularmente ante el arte concreto llevado a una peligrosa exacerbación racionalista. Trabajando en el campo de la pintura, escultura, grabado y literatura, los artistas que participan en esta I Exposición Neoconcreta se encontraron, debido a sus experiencias, en la necesidad de revisar las posiciones teóricas adoptadas hasta aquí frente al arte concreto, ya que ninguna de ellas "comprende" satisfactoriamente las posibilidades expresivas abiertas por estas experiencias.

Lo neoconcreto, nacido de una necesidad de expresar la compleja realidad del hombre moderno dentro del lenguaje estructural de la nueva plástica, niega la validez de las actitudes científicas y positivistas en arte y repone el problema de la expresión, incorporando las nuevas dimensiones "verbales" creadas por el arte no-figurativo constructivo. El racionalismo roba al arte toda la autonomía y substituye las cualidades intransferibles de la obra de arte por nociones de la objetividad científica: así los conceptos de forma, espacio, tiempo, estructura —que en el lenguaje de las artes están ligados a una significación existencial, emotiva, afectiva— son confundidos con la aplicación teórica que de ellos hace la ciencia. En verdad, en nombre de prejuicios que hoy la filosofía denuncia (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) —y que se derrumban en todos los campos comenzando por la biología moderna, que supera el mecanismo pavloviano— los concretos-racionalistas aún ven al hombre como una máquina entre máquinas y procuran limitar el arte a la expresión de esa realidad teórica.

No consideramos la obra de arte ni como "máquina" ni como "objeto", sino como un *quasi-corpus*, o sea, como un ser cuya realidad no se agota en las relaciones exteriores de sus elementos; un ser que, descomponible en partes por el análisis, sólo se da plenamente al abordaje directo, fenomenológico. Creemos que la obra de arte supera el mecanismo material sobre el cual reposa, no por alguna virtud extraterrena: lo supera por trascender esas relaciones mecánicas (que la Gestalt objetiva) y por crear para sí una significación tácita (M. Ponty) que emerge en ella por primera vez. Si tuviéramos que buscar un símil para la obra de arte no lo podríamos encontrar, por lo tanto, ni en la máquina ni en el objeto tomados objetivamente, sino, como S. Langer y W. Wleidlé en los organismos vivos. Esta comparación, sin embargo, aún no bastaría para expresar la realidad específica del organismo estético.

Como la obra de arte no se limita a ocupar un lugar en el espacio objetivo —sino que lo sobrepasa al fundar en él una significación nueva— las nociones objetivas de tiempo, espacio, forma, estructura, color, etc., no son suficientes para comprender la obra de arte, para expresar su "realidad". La dificultad de una terminología precisa para manifestar un mundo que no se rinde a nociones fijas llevó a la crítica de arte al uso indiscriminado de palabras que traicionan la complejidad de la obra creada. La influencia de la tecnología y de la ciencia también aquí se manifestó, a tal punto que hoy, invirtiéndose los papeles, ciertos artistas, ofuscados por esa terminología, intentaron hacer arte partiendo de esas nociones objetivas para aplicarlas como método creativo.

Inevitablemente, los artistas que así proceden tan sólo ilustran nociones *a priori*, pues están limitados por un método que ya les indica, de antemano, el resultado del trabajo. Apartándose de la creación intuitiva, reduciéndose a un cuerpo objetivo en un espacio objetivo, el artista concreto racionalista, con sus cuadros, tan sólo solicita de sí y del espectador una reacción de estímulo y reflejo: habla al ojo como instrumento y no al ojo como un modo humano de tener al mundo y darse a él; habla al ojo-máquina y no al ojo-cuerpo.

Es porque la obra de arte trasciende el espacio mecánico que, en ella, las nociones de causa y efecto pierden cualquier validez, y las nociones de tiempo, espacio, forma, color, están de tal modo integradas —por el hecho mismo de que no pre-existan, como nociones, a la obra— que sería imposible hablar de ellas como de términos descomponibles. El arte neoconcreto, afirmando la integración absoluta de esos elementos, cree que el vocabulario "geométrico" que utiliza puede asumir la expresión de realidades humanas complejas, tal como lo demuestran muchas de las obras de Mondrian, Malevitch, Pevsner, Gabo, Sofía Tauber-Arp, etc. Si hasta esos artistas a veces confundían el concepto de forma-mecánica con el de forma-expresiva, es necesario aclarar que, en el lenguaje artístico, las formas llamadas geométricas pierden el carácter objetivo de la geometría para convertirse en vehículo de la imaginación. La Gestalt, siendo aún una psicología causalista, también es insuficiente para hacernos comprender ese fenómeno que disuelve el espacio y la forma como realidades causalmente determinables y los da como tiempo —como espacialización de la obra. Debe entenderse por espacialización de la obra el hecho de que ella está siempre haciéndose presente, está siempre reiniciando el impulso que la creó y de que ella es ya el propio origen. Y si esa descripción nos remite igualmente a la primera experiencia —plena— de lo real, es que el arte neoconcreto no pretende nada menos que desarrollar esa experiencia. El arte neoconcreto establece un nuevo espacio expresivo.

Esta posición es igualmente válida para la poesía neoconcreta que denuncia, en la poesía concreta, el mismo objetivismo mecanicista de la pintura. Los poetas concretos racionalistas también pusieron como ideal de su arte la imitación de la máquina. También para ellos el espacio y el tiempo no son más que relaciones exteriores entre palabras-objeto. Y siendo así, la página se reduce a un espacio gráfico y la palabra a un elemento de ese espacio. Como en pintura, lo visual aquí se reduce a lo óptico y el poema

no sobrepasa la dimensión gráfica. La poesía neoconcreta rechaza tales nociones espurias y, fiel a la naturaleza misma del lenguaje, afirma al poema como un ser temporal. En el tiempo y no en el espacio la palabra desdobra su compleja naturaleza significativa. La página en la poesía neoconcreta es la espacialización del tiempo verbal: es pausa, silencio, tiempo. No se trata, evidentemente, de volver al concepto de tiempo de la poesía discursiva, porque mientras en ésta el lenguaje fluye en sucesión, en la poesía neoconcreta el lenguaje se abre en duración. Consecuentemente, al contrario del concretismo racionalista, que toma la palabra como objeto y la transforma en mera señal óptica, la poesía neoconcreta la devuelve a su condición de "verbo", o sea, a un modo humano de presentación de lo real. En la poesía neoconcreta el lenguaje no muere, perdura.

A su vez, la prosa neoconcreta, abriendo un nuevo campo para las experiencias expresivas, recupera el lenguaje como flujo, superando sus contingencias sintácticas y dando un sentido nuevo, más amplio, a ciertas soluciones con-

sideradas hasta hoy equivocadamente como poesía. Es así que, en la pintura como en la poesía, en la prosa como en la escultura y en el grabado, el arte neoconcreto reafirma la independencia de la creación artística frente al conocimiento objetivo (ciencia) y al conocimiento práctico (moral, política, industria, etc.).

Los participantes de esta I Exposición Neoconcreta no constituyen un "grupo". No los unen principios dogmáticos. La afinidad evidente de las investigaciones que realizan en varios campos los aproximó y los reunió aquí. El compromiso que los ata, los ata primeramente a su experiencia personal, y ellos estarán juntos mientras dure la afinidad profunda que los aproximó.

Manifiesto firmado por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spamidis, y publicado en *O Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, el 22 de marzo de 1959.

Poemas

girafa*	farol	(orden de lectura)	
		5	4
			1
			2
			3
		6	

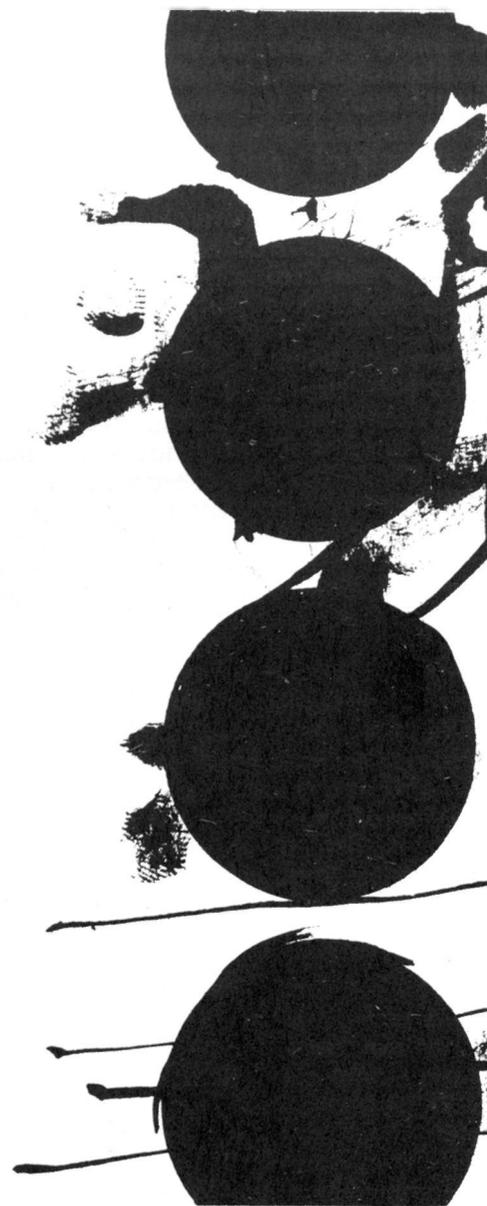
girassol**

*jirafa
**girasol

mar azul
 mar azul marco azul
 mar azul marco azul barco azul
 mar azul marco azul barco azul arco azul
 mar azul marco azul barco azul arco azul ar*** azul

***aire

(De "Dentro Da Noite Veloz, Ferreira Gullar --1958, Neoconcretismo—. Edición del libro, año 1975)



mário chamie

Presupuestos de la Poesía Praxis

Técnica constructiva de la Poesía Praxis. Cuerpo central del manifiesto apéndice del libro "Lavra Lavra" (1962):

a) El poeta tiene en consideración tres condiciones de acción: 1) el acto de componer; 2) el área de relevamiento de la composición; 3) el acto de consumir.

b) Esto implica en considerar al poema como una construcción del "espacio en negro". O sea: no se está preocupado con "versos", ni con frases líricas, sino con la estructuración de la masa del poema.

c) El poeta procura hacer un texto donde haya "movilidad intercomunicante", que se comprobará no sólo en el proceso de realización, sino en las posibilidades de varias lecturas del texto. En vez del circuito: autor lector, se propone el "textor". La escritura y la lectura se complementarán activamente.

d) Las palabras son tratadas como signos y el poema es una totalidad organizada objetivamente. El texto se hace a partir de la *palabra unívoca* (aislada), parte hacia la *palabra multívoca* (en connotación) y procura configurarse de nuevo en una *palabra unívoca* (discurso unitario).

e) Así como la poesía praxis al revés del "verso" prefiere hablar de "signos de conexión" prefiere también relegar la "inspiración subjetivista", que hace que el poeta se fije en "temas", para fijarse en "problemas". Así la *actitud temática* propone la *actitud problemática* y a la *lectura pasiva* prefiere la *lectura activa*.

Galerías

En las vastas galerías de sombras
pasan los detritus. Las olas.

Un barco navega: fantasma
con óxido en los cascos
con calaveras en el mástil
con salibre en las quillas.

En las bajas galerías de las vías,
el lodo se concentra a montones,
un sapo deglute su mosca,
su pez de agua salobre.

En las sucias galerías del albañal,
un crimen carga su cuerpo,
un tren transita sin rumbo,
un lodo concentra su sumo.

En las vastas galerías de sombras,
la pesadilla pesada del pueblo
pesa su sueño de plomo,
duerme en su lecho de escombros.

(De *O Lugar*, Mário Chamie —1957 Prepraxismo—)

Rural

Medir es la medida
mide
la tierra, miedo del hombre, la labranza;
duro campo, mucho cerco, diversa vega.

Medir es la medida
mide
el sitio, dote del hombre, el semen;
sume
pasto seco, mucho bozo, tosca sebe.

Medir es la medida
mide
el área, fondo del hombre, la sombra;
suma
torcido gajo, mucha valla, frágil caña.

Medir es la medida
mide
la gruta, rumbo del hombre, el sueño;
sueña
fofo cieno, mucho lodo, fértil moho.

Medir es la medida
mide
la choza, sótano del hombre, la fosa;
cava
rasa poza, mucho barro, planta muerta.

(De *Lavra Lavra*, Mário Chamie —1962, Poesía Praxis—)

Sobre la tolerancia - V

en la pluma de tu despacho
dicho y disco
culpo y corto
orzo y oigo
callo y calco

*vuestro estado de sitio en la plantación de nuestra gleba
el arma de vuestro esquema en la cosecha de esta selva
la ronda de nuestra fuga en la sorpresa de esta calle
la pesca de nuestro pez en las redes de esta patrulla
el gesto de vuestro salto en la puerta-trampa de esta choza
el cerco de nuestra plaza en esta esquina sin peligro
el juego de mi turba en tu ojo centinela
el falsete de este juego en el tumbo de nuestra caída
el tiro de vuestro blanco en el perfil de nuestro rostro
el clarín de ese guardia tuyo en el azúcar de mi susto*

calco y callo
oigo y orzo
corto y culpo
disco y dicho

en el plan de este plenario
en la orden de esta ordenanza
en el grito de este corsario
por nuestro vuestro régulo
el dedo de la tolerancia
en tu pleno mudo miedo

(De *Planoplénario*, Mário Chamie —producción actual—)

Nas vastas galerias de sombras / passam os detritos. As ondas. //
Um barco navega: fantasma / com ferrugem nos cascos / com ca-
veiras no mastro / com salsugem nas quilhas. // Nas baixas galerias
das vias, / o lodo concentra-se em pilhas, / um sapo deglute a mos-
ca, / seu peixe de água salobra. // Nas sujas galerias do esgoto, um
crime carrega seu corpo, / um trem trafega sem rumo, / um lodo
concentra seu sumo. // Nas vastas galerias de sombras, / o pesadelo
pesado do povo / pesa seu sono de chumbo, / dorme em seu leito
de escombros.

Medir é a medida / mede / a terra, medo do homem, a lavra; / lavra
/ duro campo, muito cerco, vária várzea. / Medir é a medida / me-
de / o sítio, dote do homem, o s' men; / some / capim seco, muito
buco, tosca sebe. // Medir é a medida / mede / a área, fundo do
homem, a sombra; / soma / torto galho, muito valo, frágil cana. //
Medir é a medida / mede / a furna, rumo do homem, o sonho; /
sonha / fo brejo, muito lodo, fértil m' fo. // Medir é a medida /
mede / a choça, cave do homem, a cova; / cava / rasa poca, muito
barro, planta morta.

Na pena de teu despacho / dito e disco / culpo e curto / orco e ou-
ço / calo e calco / o vosso estado de sítio no plantio de nossa gleba
/ a arma de vosso esquema na colheita desta selva / a ronda de nos-
sa fuga na surpresa desta rua / a pesca de nosso peixe nas redes
desta patrulha / o salto de vosso pulo no alcapão deste retiro / o
cerco de nossa praça nesta esquina sem perigo / o jogo de minha
turba no teu olho sentinela / o falsete deste jogo no tombo de nos-
sa queda / o tiro de vosso alvo no perfil de nosso vulto / o clarim
deste teu guarda no acucar de meu susto / calco e calo / ouco e or-
co / curto e culpo / disco e dito / no plano deste plenário / na or-
dem desta ordenança / no grito deste corsário / pelo nosso vosso
régulo / o dedo dá tolerância / no teu pleno mudo medo.



alcides buss

Lenguaje Poético: Perspectiva de Libertad

1. El lenguaje poético, creando nuevos desvíos en relación a las normas preceptuadas en el sistema (lingüístico), se especifica como lenguaje.
2. Los desvíos a las normas se realizan en la forma de la expresión y en la forma del contenido (o sea, respectivamente: en las relaciones entre el significante y el significado, y en las relaciones de los significados entre sí).
3. El grado de poesía es relativo a la cantidad de los desvíos creados, en la forma de la expresión y/o en la forma del contenido.
4. El lenguaje poético opera una descomposición de la realidad, seguida, a través de la participación del lector, de una recomposición, dentro de una lógica peculiar y nueva.
5. En ese reencuentro consigo y sus cosas, que el lenguaje poético suscita, el hombre puede recrearse, rearmarse y reestructurar su pensamiento.
6. En otras palabras: buscando, siempre, una nueva significación, se va hacia la transformación de la lengua y se llega (antropológicamente) a la metamorfosis mental.
7. El lenguaje habitual sólo puede llevar a significados habituales. El lenguaje poético quiere emocionar y redimir al Ser.
8. A través de una "lógica afectiva", el lector, le asegura sentido a lo que, primariamente, puede parecer absurdo.
9. El poeta rompe el vínculo entre el significante y la noción (sentido convencional — instituido y consagrado por un "status" cultural), sustituyendo NOCION por EMOCION.
10. Siendo la noción consecuencia de un "status", involuntariamente heredado en un sistema de dominio y explotación del hombre por el hombre; es la emoción, perspectiva de libertad.
11. El lenguaje poético, por lo tanto, como forma superior de lengua, es camino para el hombre que quiere ser otro: humano (al menos, más humano).

Florianópolis (Santa Catarina), 1979.

Mastúrbese

ZERO*

000000000000000000

1

2 2

3 3 3

4 4 4 4

5 5 5 5 5

6 6 6 6 6 6

7 7 7 7 7 7 7

8 8 8 8 8 8 8 8

9 9 9 9 9 9 9 9 9

1.000.000.000...

9 8 7

6 5

4 3

2

1

0

ZERO*

*cero

(De *O Bolso ou A Vida*, Alcides Buss —1971, Posconcretismo—)

"Proyecto PUERTATRAMPA – 2"

<p>ASUSO AYUSO todo azul</p>	<p>abajo EL PODER arriba</p>	<p>abajo LA RIQUEZA (MUCHA) LA MISERIA (MUCHA) arriba</p>
<p>abajo LA TV, EL FUTBOL EL SEXO arriba</p>	<p>abajo VOS arriba</p>	<p>arriba abajo</p>

(De Proyecto ALÇAPAO – 2, Alcides Buss –1979, producción reciente—)

SUB / SOB / Tudo azul // abaixo / O PODER / acima // abaixo / A RIQUEZA (MUITA) / A MISERIA (MUITA) / acima // abaixo / A TV, O FUTEBOL / O SEXO / acima // abaixo / VOCE / acima // acima / abaixo.



cid seixas

Manifiesto a la Aldea Marginal

Toda poesía es, al mismo tiempo, poesía de los objetos y metapoesía, poesía en sí misma. La reflexión de la inteligencia sobre el proceso creador —al constituir el “plano de la manifestación” por la selección y organización de los elementos (como las “correspondances”, de Baudelaire, y lo que Haroldo de Campos llamó “ingeniería de contrarios”, en “The Raven”, de Poe), y el “plano del concepto” por la formación intencionalmente subjetiva de la realidad— confiere al signo poético una naturaleza compleja e insumisa a los sistemas organizados en vigencia. Por eso mismo, es un signo salvaje, no civilizado, no sometido al totemismo del consumo.

De esta forma, el quehacer poético no representa una imitación secundaria de lo real, como legislaba Platón, al expulsar a los poetas de su República, sino una transmutación alquímica de lo ontológico. El hombre no quiere permanecer como la naturaleza lo hizo, observa Hegel; está comprometido en relaciones prácticas con el mundo exterior, resultando de allí la necesidad de transformar este mundo, para reconocerse en la forma de las cosas.

La creación poética se aboca a rehacer la naturaleza, para reflejar en la obra la consciencia humana.

El compromiso del artista para con el hombre consiste en formar la realidad, no conforme a los patrones establecidos por la circunstancia histórica, sino a través del ejercicio de la libertad creadora, símbolo del “libre albedrío” del que hablaba San Agustín —y del cual las inquisiciones parecen olvidarse.

Cassiano Ricardo: Bajo la forma de poesía se dicen cosas que jamás serían dichas. La poesía es antipolicial e impune, por excelencia.

Así como Marx observó que el arte, en ciertas épocas, no está sometido a los fenómenos globales de la sociedad que le sirve de base (pudiendo, inclusive, oponerse a ellos en un movimiento de antítesis), Lenin reconoció que la actividad poética no soporta el igualitarismo mecánico, el nivelamiento, la dominación de la minoría por la mayoría.

En este punto, por lo menos, tanto la estética marxista cuanto la estética idealista están de acuerdo. Kant ya decía que conocer no es reflejar el objeto en la consciencia o en la inteligencia, sino transformar lo real, en sí mismo incognoscible, encuadrándolo en las formas trascendentales de la subjetividad. Recuérdese que fue Marx el primero en rechazar el materialismo ortodoxo, cuando consideró el papel activo desempeñado por el sujeto en su teoría del conocimiento.

Ahora bien, si la creación artística se constituye en una forma de conocimiento, los objetos reales, aunque influyendo sobre el universo poético, no limitarán el concepto o el plano del contenido estético debido a su propia naturaleza, trascendente a las formas de lo establecido.

La poética no es sólo un modo de conocimiento del objeto formado “a priori”, sino una ampliación / construcción, a través de los focos proyectados por la subjetividad. La creación artística no sólo refleja el mundo, sino que le acrecienta a él un nuevo significado: el significado humano.

Ahí tal vez resida el papel de antena, alarma premonitrice, atribuido al artista por Pound y explicitado por McLuhan.

El metapoema es la reflexión del hombre sobre el proceso, y no solamente sobre lo ontológico, sino también sobre el proceso poético en sí, comprendido como “manifestación” y “concepto” (o “expresión” y “contenido”, en la función semiótica teorizada por Hjelmslev). Esto significa que la reconceptualización de lo ontológico pertenece al proceso poético, juntamente con la “estructura manifiesta”. En otras palabras: tanto la comprensión del mundo o la formación de los objetos en el pensamiento, cuanto la organización formal de la frase y de los enunciados constituyen objeto poético.

Toda poesía es metalenguaje implícito, desde que el proceso intencional del discurso estético presupone la existencia de un discurso paralelo, o subyacente, sobre el lenguaje y su estructura, que puede ser deducido durante la posesión, al observarse la conciencia de manipulación semiológica presente en todo artesanado poético. De este modo, metalenguaje y lenguaje - objeto son “interdependencias”, o semióticas solidarias (de acuerdo con la nomenclatura de Hjelmslev) en el proceso poético; lo que, en términos aristotélicos, equivaldría a *defir*, simplificada-mente, que “forma” y “materia” son immanentes al objeto, pues se determinan mutuamente.

Cassiano Ricardo, en sus reflexiones sobre las vanguardias, percibió que el siglo de la automatización es, por sí mismo, rico en motivos para la incursión de cuantos quieran transformarlo en datos de una nueva construcción poemática. Así, no nos basta tomar la palabra bajo el signo de la destrucción, de la desintegración o de la fragmentación, restringiendo la creación poética a operaciones lingüísticas resultantes de la mentalidad tecnológica autosuficiente e inmune a los hechos que confieren al mundo presente una inesperada configuración, cada vez más insumisa a las comprensiones mecanicistas.

“Lo que cabe a la vanguardia es la recuperación del poema para la poesía como su cuerpo específico” —proclama Cassiano Ricardo— “Ni discursivismo ni concretismo, pero sí un paso al frente, por la superación de ambos, en una reformulación crítica del poema que no sea otra cosa sino poema”.

Creemos, como T. S. Eliot, que la responsabilidad del poeta está directamente comprometida con su lengua, a la que le cabe ampliar y enriquecer. Pero rechazamos cualquier perspectiva (cartesiana, idealista, chomskyana, etc.)

que intente reducir la lengua a una mera nomenclatura, independiente de la estructura del pensamiento, como quieren esas corrientes. Como lo afirman Marx y Engels, el lenguaje es la conciencia real práctica, que existiendo para los otros hombres, existe para el sujeto. Tal como la conciencia, que es un producto social para el marxismo, el lenguaje sólo aparece con la necesidad de comunicación con los otros hombres. De esta forma, ampliar la lengua de un pueblo, decimos —acrecentando la teoría de Eliot—, significa también ampliar la conciencia de la colectividad y construir una nueva ideología, como resultante de la evolución dialéctica del espíritu. Consecuencia de una época, el trabajo del poeta es la tentativa de superación de su elemento condicionante que es la propia época. Solamente así él cumple su papel; el que le es atribuido por la historia.

Lo expuesto puede estar implícito en la indagación de Goethe: "¿Si consigues tu éxito en una lengua ya formada, que versifica y piensa por ti, crees ser poeta?"

El universo poético difiere de los universos paralelos al construir para sí una "manifestación" y un "concepto" propios, sometidos a la constante intersección del sujeto y del objeto. Uno, el sujeto, encontrando su extensión en el otro, el objeto, tiene su "concepto" enriquecido por la constante interrelación que termina por fundir sujeto y objeto, éste, inscripto por Aristóteles en la categoría de lo verosímil: el objeto poético (dialéctica del sujeto y del objeto ontológicos).

El universo de la creación artística se torna más complejo aún, cuando observamos que el proceso de fruición es considerado intrínseco al objeto poético, que resulta como la síntesis de un objeto ontológico sometido a la negación dialéctica del sujeto creador, a su vez, sometida a la negación del sujeto fruidor que elabora la síntesis. La lectura de la obra de arte sería, así, la negación de la negación; proceso que se reelabora en cada momento receptor.

Existente apenas en tanto proceso dialéctico, lo poético rechaza cualquier sistema previo: ya que si completado, agotado, es incorporado a la redundancia del consumo. Drummond de Andrade: "lectura de relámpago cifrado, / que, descifrado, ya nada existe más".

Negándose a la captura, a la aculturación y a la condición civilizada, que a todos nosotros cada vez envilece más y contagia, la creación poética —última resistencia de la libertad humana— construye para sí y se autoconstruye a través del signo salvaje.

(De *O signo Selvagem*, Cid Seixas, Salvador (Bahía), 1978 /1979)

Poemas

III

El no:
al verbo inmóvil,
nominal, participio
del pasado:

significado.

Voz pasiva
del intransitivo
complicedel doloridocotidiano
larga calle sin puertas
ni pausa
de nota herida
infinita
despierta un ísona
en las calzadas
hombres cansados
de descifrar un enigma-
torcido
en un puerto sin viento:
paradigma.

IX

El sí:
al signo/proceso
sintagma
significando
ágil

ave
en vuelo
alada
a balazos
extinto el canto
y el gesto
pero
no

domada.
(La fuerza del Olimpo
es menor que la resistencia:
Prometeo
encadenado. Pero
no vencido.)

(De *O Signo Selvagem*, Cid Seixas —1978/79, producción reciente—)

O não: / ao verbo imóvel, / nominal, participio / do passado: / significado. // Voz passiva / do intransitivo / complicedadorcotidiana / longa rua sem portas / nem pausa / de nota ferida / infinita / acorda unísona / nas calzadas / homens cansados / de decifrar um enigma / torto / num porto sem vento: / paradigma.

O sim: / ao signo/processo / sintagma / significando / ágil / ave / no vôo / alada / á bala / extinto o canto / e o trajeto / mas / não / domada. / (A força do Olympo / é menor que a resistência: / Prometeu / acorrentado. Mas / não vencido.).

Los subvivos

III

En la sobremesa
los convivios
ajenos al hambre
de quien quedó
bajo la mesa.

No los seducen
los subvivos.
Los subnutridos
del subsuelo.
Los subyugados
del subsuelo.

¿Y los que sub/irán
al suelo
para exigir su
lugar al sol,
en la feroz lucha
entre los vivos
y los subvivos?
¿Y los que bajo
la mesa
sólo royeron los
huesos
que sobraron
de la sobremesa?

(De *Os Sobrevivientes*, 1971)

a esfera / em torno de si mesma / me ensina a espera / a espera me
ensina / a esperançã / a esperançã me ensina / uma nova espera a
nova / espera me ensina / de novo a esperançã / na esfera // a esfe-
ra / em torno de si mesma / me ensina a espera / a espera me ensina
/ a esperançã / a esperançã me ensina / uma nova espera a nova /
espera me ensina / uma nova esperançã / na esfera // a esfera / em
torno de si mesma / me ensina a espera / a espera me ensina / a
esperançã / a esperançã me ensina / uma nova espera a nova / espe-
ra me ensina / uma nova esperançã / na esfera

Na sobremesa / os convivas / alheios à fome / de quem ficou / sob
a mesa. // Não os seduzem / os subvivos. / Os subnutridos / do
subsolo. / Os subjugados / do subsolo. / Todos os súditos / do sub-
solo. // E os que sub/irão / ao solo / pra exigir seu / lugar ao sol, /
na feroz luta / entre os vivos / e os subvivos? / E os que sob / a
mesa / só roeram os / ossos / que sobraram / da sobremesa?

Diseñamos un hábito.



*Diseñamos un hábito.
Tenemos espacio para dar voz
a las comunidades aborígenes,
para la ciencia y la tecnología,
para las costumbres y los
viajes, para el placer, el arte,
la literatura, la psicología, el
diseño, los personajes y los
problemas del país y del
mundo. Diseñamos un Hábito
diferente.*

*El Porteño lo espera en la
esquina, en su quiosco, el
primer viernes de cada mes.*

ACERCA DE LA NOCIÓN DE
LEGIBILIDAD
EN LITERATURA

Pocas cosas, en apariencia, prueban lo legítimo de la noción de legibilidad, que sirve, implícitamente, para introducir su mal contrario: la ilegibilidad. La existencia misma de esta noción doble, que encierra en una continuidad incierta dos realidades en oposición, parece no poder ser definida más que por una suerte de manera positiva que recurre al empirismo más trivial. Es posible que sólo la lengua cotidiana permita, por simples razones de comodidad en la comunicación profana hablar de legibilidad e ilegibilidad. Es necesario pues tratar de ver si hay o no algún recato para abordar esta cuestión en el campo abierto del saber.

En un principio, se planteará sólo una hipótesis, sugerida por la experiencia: toda declaración de ilegibilidad, en tanto hecho de conciencia social, es un acto que apunta a la instauración de un orden de lo legible ². No se dará aquí ninguna respuesta, pero el tono con el cual el problema será considerado pretenderá facilitar el rebasamiento de una alternativa que tiene trazas de aporía ociosa.

No es seguro, si nos atenemos al área occidental moderna, que el problema de ilegibilidad se haya siempre planteado. Si el adjetivo ilegible está atestiguado desde fines del siglo XVII, parece claro que su uso se limitaba por entonces al campo circunscripto de la ilegibilidad material. Pero esta última expresión es ya probablemente un engaño, puesto que si se acepta poner de un lado la ilegibilidad material, necesariamente, hay que poner del otro una ilegibilidad segunda para la cual restaría encontrar una codificación (¿se dirá, simplemente, que se trata en ese caso, de ilegibilidad semántica?).

La lexicografía moderna, de tendencia positivista, desconoce estas dudas. Para Littré existen dos ilegibilidades: una es inherente a los textos "que no se sabrán leer" porque no se llega a descifrarlos (esto concierne exclusivamente al archivo paleógrafo); la otra depende de los textos "cuya lectura no se puede soportar" (y esto toca a la libertad individual del sujeto que elige convertirse en lector ³).

Sea lo que fuere, a partir de una cierta fecha aún por fijar, el término radical que indica un corte total en el contacto inteligible —ilegible— comenzó a servir para significar la reacción (es lo que muestra el prefijo in) de una conciencia frente a un escrito. ¿Quiere esto decir que hubo una época, una Edad de Oro, en la cual no se le podía ocurrir a nadie considerar ilegible, es decir malintencionado, el libro escrito por el vecino? Ciertamente no. La radicalización en la expresión del juicio debió darse al mismo tiempo que la liberación de la escritura.

Mientras se escribió para informar, para declarar, para representar, los textos pudieron recibir, en el peor de los casos, el epíteto de falsos o de inútiles. A partir del día en que la literatura, tomando total conciencia de sí misma, comenzó a dejar sobreentender que no estaba allí para re-

producir sino para manifestar su ser poético, la opinión debió estimar que era justo hacerle pagar esta atrevida profesión de libertad indefinida blandiendo la amenaza de una sentencia igualmente excesiva y aplastante, ya que decir de un texto que es ilegible es renegar de su existencia.

La pérdida de la idea de proselitismo —escribir para cambiar a los otros anulando su otredad—, o por lo menos su modificación fundamental, determinó un neto agravamiento de la maquinaria represiva en el campo de la profecía. De allí surge seguramente la asimilación que la modernidad más reciente se esfuerza por establecer entre la ilegibilidad y el narcisismo (entendido como estructura criticable o lamentable a causa de la asociabilidad en potencia que allí se supone). Podríamos pues sugerir ya una vía explicativa: lo que se reprocha al texto ilegible es, cosa impensable durante mucho tiempo, pretender bastarse a sí mismo mediante la producción de una discursividad última y autónoma en la que la intención de dirigirse a alguien exterior estaría completamente ausente. No más referente, no más destinatario: sólo una energía siempre puesta en acto en los signos. No más esencia que pide ser amada, sino un torbellino que no cesa. Frente a un conjunto de signos que *a priori* no parecía destinado a ellos, el grupo respondió de una manera tajante “no es posible, es insostenible”. La minoría que a pesar de todo quiso leer, empleó un término que pretendía elogioso: “prodigio”; la mayoría lo condenó con otra palabra que, en el fondo, decía lo mismo: “monstruo”. El tono estaba dado por esta disputa y sigue siendo difícil tratar el problema yendo más allá de las guerrillas del registro polémico y evitando la terminología de los antagonismos morales: “un texto ilegible no debería estar escrito como lo está”.

El que acepta hablar con un texto reputado ilegible ve como se le asigna, en la palestra del discurso didáctico, el papel de un abogado especializado en teratología o al menos en nosografía (si no quiere asumir francamente la misión de apologistas). Puede sin embargo esforzarse por hacer volver el debate, más preocupado de “époche” al campo de la gnoseología pero no podrá evitar más entonces, el examen circunstanciado de las categorías de lo Bello y de lo Verdadero aplicadas a la literatura. En efecto le corresponde abordar el problema de la autenticación de los textos literarios. Cuando se admite que un texto puede ser leído ¿merece serlo (aún a pesar de su aparente ilegibilidad)? y ¿quién decide que existe un maestro que ha originado la escritura a examinar?

Se puede buscar una forma de respuesta en el funcionamiento de ciertos jardines de *Akademos* que, en todas las épocas, creyeron ver un real provecho en la apropiación exclusiva de tipos de discursos a los que se distribuía y aplicaba un certificado de reconocimiento comunitario. Los representantes del grupo (más o menos oficialmente erigido en institución) decidirían así, casi religiosamente, que, por un lado, había una “palabra buena” (el lenguaje universal), que se podía determinar por su limpidez clásica y, por el otro, una comunicación aporreada de nulidad por dos fallas irremediables ligadas al doble valor de la falta (la laguna o el defecto) y de la confusión (lo que la semiología moderna habría designado con el nombre de pléthora). Las academias, sean cuales fueren, sirven probable-

mente para levantar la barrera de una fórmula admonitoria que diría: *in media lingua stat virtus*. Esto no equivaldría a rechazar la transgresión del código de legibilidad sino a pedir que ésta sea empleada siempre en dosis homeopáticas, para evitar, sin duda, que se produzca a nivel de la comunicación lo que puede suceder con las cualidades de una planta, curativas hasta un cierto límite, nocivas más allá. Sería necesario saber si es posible tratar la transgresión, de otro modo que en forma total.

El recurso, sin embargo dudoso, a instancias de autenticación de la legibilidad presenta la ventaja de eliminar el riesgo de la relativización infinita del problema y su pura y simple disolución en el panorama del subjetivismo; puesto que decir que existen tantas legibilidades como lectores (lo que es verdad sin embargo a un cierto nivel) llevaría a quitar credibilidad, pertinencia e interés a la cuestión. Por el contrario, intentar definir una noción obliga a circunscribir un campo de funcionamiento colectivo mínimo. Este campo, relativamente virgen aún, es el de la lectura.

El establecimiento de una pequeña fenomenología del acto (o de los actos) que se señalan con el verbo leer sería una obra muy útil. Su autor podría inspirarse en las preguntas rudimentarias utilizadas en un estudio vecino: ¿Qué es leer? ¿Por qué se lee? A esto convendría agregar evidentemente: ¿Cómo se lee?. Es decir, ¿qué se lee efectivamente en lo que es leído globalmente? Aquí una vez más no es imposible que la realidad misma de un consenso mínimo sobre la lectura sea negada.

Se puede declarar que no podría existir continuidad susceptible de examen entre la generalidad del término y la multitud de las prácticas, que la *cupiditas legendis* da cuenta de un placer solitario del que solamente hablar sería criminal. Pero, contrariamente, podemos prevalernos, sin exceso de nominalismo, de la existencia de una terminología para anticipar algunas observaciones sobre los principios y los móviles de la parcela de realidad a la que ésta remite. Y lo que primero parece negar a un texto que el lector negativista decreta ilegible, es su cualidad de móvil (y, *a fortiori*, en un plano más limitado, el estilístico por ejemplo, la calidad de su movimiento). La lectura se detiene, no va más allá, porque se pide al texto que no exista como un conjunto de signos que se combinan para formar una progresión, como una empresa, literalmente, de significación, sino que sirva para señalar algo exterior. El texto que se ve totalmente despojado de humildad frente a este deber de significación atemoriza (habrá que admitir que las prácticas de negación y, más aún, de denegación tienen que entenderse con el miedo). Se lo ve y, a pesar de todo, se lo lee como un motor inútil y loco que emplearía mucha energía para nada. Siempre en la fase de producción, comunica al lector impaciente el sentimiento desagradable de no brindarle finalmente ningún fruto. Dando vueltas en el vacío, es literalmente condenado a la imperfección porque elige manifiestamente no rematar nada. Se comprende mejor, entonces, que el término que sirve para indicar la ilegibilidad material, haya terminado metonímicamente por deslizarse para especificar, en ciertos casos, la posibilidad que se niega al lector de usar su imaginación para reagrupar los signos vistos (sino leídos) en un haz de sentidos, cualquiera sea su valor.

El texto ilegible sería entonces un texto precisamente demasiado lleno de su propio imaginario como para admitir otro. Se vería de él sólo la parte simbólica y es esa "realidad" la que sería rechazada por un lector aterrorizado y exasperado por encontrarse en estado de agonía. Si desplazamos los términos de la relación nos damos cuenta, por esta oblicuidad, que el lector, con motivo del agarrotamiento supuesto de sus facultades intelectivas descubre de hecho su propia ilegibilidad. No puede ya ajustar su respuesta frente a un cierto juego de la lengua, demasiado movable sin duda (puesto que la lectura, acción de descodificación, es necesariamente una dinámica responsable) y transfiere sobre el otro, destinatario imposible rebautizado destinatador, irresponsabilidad, que él cree es su nueva vergüenza. Haciendo una mueca al orden expresado por la voz de la que habla San Agustín: "*Talle, lege! Talle, lege!*", declara que no todo puede ser leído. Es necesario decidirse a cortar y a eliminar. La lectura adquiere el temible privilegio de la censura manejada por una inquisición para quien el Mal esencialmente es reconocible en la imperfecta adecuación del signo a un sentido preestablecido. Leer se torna sinónimo de clasificar.

Leer también puede ser el efecto de una decisión profiláctica destinada a ahuyentar del espíritu ciertos humores indeseables. No hay seguridad de que el antiguo esquema aristotélico de la proyección identificatoria que favorece la catarsis final no esté más presente, para nada, en las conciencias, aunque más no fuera en algún divértículo olvidado. El proceso supone que el texto está en condiciones de ofrecer una materia que permita una asimilación controlada. Y esto implica que el discurso narrativo que da vida al texto ha sabido defenderse de una excesiva propensión a la otredad. Un texto puede y debe escribirse diacríticamente, contra los otros pero sin que esté prohibida, para el que intenta reconstruirlo (y así lo constituye) en una continuidad significante, la facultad de impregnación, de absorción y, para concluir, de integración. Todas las combinaciones están permitidas siempre que los signos de esta loca danza logren hacer sentir que están al servicio de un Otro domesticable, es decir, que hagan creer que están dispuestos así para hablar, reciente pero razonablemente, del hombre. Lo ilegible sería, en esta perspectiva, una de las cifras o una de las figuras de lo Inhumano con lo cual ciertos lectores no pueden entenderse. El texto ilegible sería el que brinda un sonido tan falso que no es humanamente posible seguirlo o escucharlo por más tiempo.

Se erige entonces, inevitable, la hiedra de la fatiga y del aburrimiento, que era antiguamente una de las formas del odio. En efecto el lector del texto declarado ilegible tiene dificultades para alcanzar la última parte del escrito; y con frecuencia sufre tanto que renuncia a proseguir una acción transformadora de una penuria insoportable. ¿Pero es juicioso inducir de esta sintomatología que dicho texto no se puede leer en absoluto? Sería sin duda más justo decir que esa lectura no se puede retomar a cada instante, que no se puede recomenzar a leer algo que no presenta ninguno de los elementos necesarios a la costumbre. Sin duda el discurso ilegible puede repetirse, machacar incluso, pero el lector que no puede instalar en él sus propios signos se halla delante de un flujo inhabitable, en el cual cualquier inversión durable del sentido parece prohibida. Es el aspecto de la hostilidad salvaje de la ilegibilidad entendida como

un vallado programado por un habla intransigente. La transitividad semántica que constituye comúnmente la acción de la lectura se revela entonces inoperante: nada llega, y abandonamos el libro arrojándolo fuera del circuito social.

Si se plantea sin embargo que la lectura es un trabajo de comunicación, habrá que tratar de responder a la interrogación que suscita la palabra: ¿qué debe haber en común entre texto y lector para que pueda ser decretada la operación comunicadora? ¿Qué cosa es comunicable? Sería tal vez suficiente manejar con discreción un ligero apofatismo para rehabilitar de su indignidad un texto tachado de ilegibilidad. Pues la incomunicación y el rechazo de comunicación son formas de comunicación. Son formas totalmente diferentes que tienen sus propios sentidos. Y únicamente instrumentos de apreciación que no se limitan al metro de la aprehensión o de la comprensión pueden ayudar a hacerlos admitir, reconocer y practicar. Pero si el beneficio cambia radicalmente, el principio mismo del acto se verá modificado, aunque el término ilectura no exista en los diccionarios.

Una escritura ilegible es presentada con frecuencia como una escritura de la mala voluntad, la buena voluntad consiste en "poner lo de uno" para que el destinatario casi siempre considerado como un corresponsal universal, pueda "ponerse al corriente" y saber dónde ubicar su norte. Del responsable se dice que escribió para no ser leído o para ser mal leído (se propuso "desleer"), es decir, en todos los casos, leído parcialmente, a desgano, así como conviene a todo ser intocable, sagrado y maldito a la vez.

La sospecha es a veces más amplia que la manifestación del reproche y puede extenderse al fundamento mismo del proyecto de escritura: el texto, ¿está sugerido?, está hecho hábilmente, con un arte demoníaco, contra el lector, para impedirle respirar, sentirse a gusto, moverse sin dolor; para obligarlo a entrar a pesar de sí mismo en el juego de un conflicto en el que, demasiado tensionado, se pondrá rígido con un calambre que preludia la relajación absoluta y la destrucción. Levantando el acta del imposible término de su utopía —leer hasta el final, al menos para ver— el sujeto remite el texto mismo al inacabamiento que ha creído descubrir en su propia sustancia. La ilegibilidad se convierte en una necesidad trágica: hay que declarar ilegible un discurso que, según toda apariencia, impone la proferación de esta ruptura. Pero ocurre que lo trágico, por una lenta dialectización, se resuelve en drama vivido: la ruptura no era más que un aplazamiento, la escritura pretendía habérselas no con todo el ser del lector sino solamente con uno de sus *habitus*, ese gusto del orden, por ejemplo, que se ha llamado razón, o bien, en otra dirección, su necesidad de mariposear sin atadura alguna. Simplemente era necesario esperar para darse cuenta de que el texto juzgado ilegible no soportaba, como se dice de un producto que no soporta la humedad o el calor, otro régimen de lectura que el que él proponía por su tono, su cadencia, la disposición de sus signos.

No es posible sin embargo, prefabricar una farsa universal contra un discurso que no se deja leer fácilmente. Compensar la supuesta mala voluntad que presidía los destinos del texto ilegible acrecentando la buena voluntad en el nivel de la lectura puede resultar catastrófico. En un cierto

sentido no obstante, todo parece incitar a ello. ¿No puede la lectura ser considerada acaso como una actividad primaria de recolección? ⁵

En ese caso el texto ilegible sería el que no se deja recoger o más bien que no deja recoger casi nada y pone insidiosa y progresivamente a su atento lector en la situación poco envidiable que conocieron las Danaides en los Infiernos. La transitividad de la comunicación es demasiado fuerte, pasa a través del entendimiento o, más probablemente, al lado, allí donde no era esperada ni querida. Toda práctica de recogimiento, por parte del que lee, agrava el malentendido. El más tenso esfuerzo, el más sostenido, para recoger, de todos modos, algunas briznas seguidas de sentido hace que la energía se precipite en una dirección errónea que se convierte rápidamente en un *impasse*, exactamente como si las cartas hubiesen sido mal dadas. Y nuevamente la mala postura del lector, y su terquedad temeraria, se trasladan en bloque, en la formulación social.

Ahora podemos preguntarnos si, un lector cualquiera puede soportar durante mucho tiempo la idea de no haber acumulado el más mínimo capital de signos definitivos al término de su operación. Ya que se espera de un texto, *a priori*, que deje una huella, incluso una lección —más modestamente se acepta que, en última instancia, leque simplemente un surco—. Pero resulta difícil admitir que vuele como un meteorito aboliéndose en el tiempo del símbolo y en el espacio de lo imaginario y, por una vez, abandona al lector sin ninguna herencia. Existiría pues una ética implícita del texto que podría ser formulada de este modo: todos los derechos en la manipulación de los signos pero el deber irreductible de tomar en efectiva consideración la calidad de heredero del lector, y la tolerancia puede ser grande con respecto a ese algo que hay que dejar a toda costa. La transgresión total operada en el texto ilegible tendría por efecto prohibir, en un primer momento, el relevamiento de los elementos informativos y, luego, su atesoramiento en un corpus que presente al gusto o a la razón pautas comprensibles, ni bien ni mal recogidas aquí y allá. Ahora bien, si la capitalización es imposible, el beneficio desaparece: se crea, al menos simultáneamente, una ganancia fallida para el lector, privado así, sin preaviso, del beneficio que se le debe y que con derecho descontaba sacar de la plusvalía realizada por su labor.

Se podría argüir que así como existe siempre una forma de comunicación (incluso en el cortocircuito y en sus consecuencias), también siempre se bosqueja una suerte de beneficio en la lectura más trabada, más calamitosa. Pero con frecuencia todo sucede como si lo único que contara fuese el beneficio que se ve, se mide y puede anotarse. El lector simula no considerar el resto, lo que se acumuló discretamente, en sordina, en playas abandonadas de una conciencia baldía, porque no quiere o no puede formularlo. Puesto que la lectura, tradicionalmente, es también una operación de transformación que requiere, para su alquimia específica, una cierta cantidad de materia que podríamos llamarla metamórfica. Y el texto ilegible es extremadamente pobre en esta materia. Parece que quema la escritura constantemente y utiliza su energía para hacer avanzar el discurso, sin detenerse jamás (reemplazándose el final por una interrupción que anticipa el corte que manifestará el renunciamiento a la lectura terminadora). Es así





como la ausencia radical del elemento utilitario marca indeleblemente el texto ilegible, con el que no se puede hacer nada y que de tal suerte parece reivindicar el curioso blasón de texto "que no sirve para nada".

El voluntarismo aplicado a la lectura ayuda finalmente a comprender mejor la parte de censura que implica abiertamente la idea de ilegibilidad. Ya que el texto ilegible da la idea de ser producto de una excesiva pereza, de una incuria, de una energía deficiente y con huecos, que deja al lector la preocupación de cumplir por sí mismo todo el trabajo de la función de colector. Se trata entonces para él de convertirse en abastecedor de un centro, de un sentido, de una cohesión que parecen faltar o estar en estado difuso y latente, sea por negligencia, impericia o, más astutamente, por dolo. Dado que la deficiencia de la fuerza centrípeta en un texto de aspecto roto, descompuesto, puede muy bien ser, por el contrario, el resultado de un exceso de elaboración.

En todos los casos el lector se cree obligado a inventar y a aplicar un cemento apropiado que le impide a él mismo quedar a la deriva. Aceptar seguir lo errario de un texto sólo es posible cuando toda esperanza de didactismo ha sido eliminada —o al menos, cuando toda pretensión ha sido resignada a una didascalia cualquiera. "La palabra" que parece agitarse en ese texto no dice a quién se dirige, ni hacia qué tiende, ni sobre todo de dónde viene. Verdaderamente cuando el origen de la enunciación que anima un discurso transcrito no cesa de desplazarse, no queda sino encomendarse al dios protector de los ladrones y los alquimistas.

He aquí sin duda otra forma de voluntarismo, pero que puede no ser minosa si, más que querer restablecer el discurso considerado la vía de una regularidad legal, trata de modelar otro código de lectura capaz de soportar la irreductibilidad de una voz única. Este modo de lectura, que de alguna forma tiene que ser siempre reinventado, día a día, termina por negar el hecho hermético en sí mismo, lo que sería entonces rechazado so pretexto de ilegibilidad por parte de un destinatario susceptible, receloso y mal preparado, es el deseo de plegarse a las incertidumbres de una nueva práctica iniciática. Y lógicamente es cierto que comprendemos mal qué ley podría obligarlo a ello; sólo una apetencia sin disimulo por formas de cambio y puede darle la voluntad y la fuerza moral para ello.

Si dejando de lado momentáneamente el lazo activo que une texto y lector decidimos examinar tan sólo el primero de esos elementos, admitiendo como hipótesis de trabajo la realidad de cierta ilegibilidad, ¿qué descripción podemos dar de ella?

Para comenzar, ¿hay un umbral de legibilidad más allá del cual solamente podría encontrarse la oscuridad más completa? Es difícil no ya afirmarlo sino tan sólo fijarlo con precisión. Y a partir del momento en que reconocemos que es posible desplazarlo, estamos aceptando a priori la posibilidad de remitirlo cada vez más lejos, y por lo tanto, de negarlo. Quedándonos en el interior de una problemática de la medida de la ilegibilidad podemos igualmente intentar determinar si por el género o la forma escogidos ciertos textos estarían como predispuestos a esta "enfermedad". Podría ser éste el caso de los textos producidos por una escritura poética, libre en el juego de superposición de la denotación y la connotación⁶ y opuesto al discurso de la información pura, que se limita por necesidad a la monosemia. Una polisemia un poco alocada, una connotatividad imparabile, una búsqueda sistemática en el orden simbólico de una metasemia, ayudan a inscribir un texto en la imagen del nudo gordiano o, más explícitamente, en la figura de la charada y del enigma.

Sin duda una de las finalidades más socarronas del proyecto poético es la de hacer creer en una Verdad accesible por el único hilo que desarmará la madeja cuando por el contrario todo el texto testimonia la inanidad de la búsqueda de un sentido residual.

En un nivel aparentemente más modesto se plantea la pregunta acerca del ritmo y de los elementos de ocurrencia y recurrencia. Su número y su regularidad, en una cierta organización arquitectural de la página escrita donde el

juego con la puntuación, con los tipos ⁷, no es inocente ni inofensiva, tienen una función determinante para la aprehensión del texto. Este interrogante, limitado a un aspecto particular de la producción textual, puede ceder el lugar a otra cuestión más restringida y que descansa sobre un corte tradicional del hecho lingüístico. Se trataría de determinar si una cierta ilegibilidad puede ser producida más fácilmente por un desorden sintáctico o por un uso lexical extremadamente especializado; sobreentendiéndose que los dos movimientos pueden con toda facilidad coexistir y aún conjugarse, Contra la primera elección el lector no dispone de ningún auxilio exterior; contra la segunda, lo que resulta un recurso heterológico demasiado fuerte, le queda siempre la imposible tabla de salvación de los diccionarios.

Sea cual fuere el caso es difícil evitar la querrela sobre la fraseología, ya que parecería que ilegibilidad fuese con frecuencia sinónimo de restricción o de estrechez del campo lingüístico; cuando por el contrario, la intención de esa escritura sería producir un ensanchamiento lo más amplio posible de los medios que ofrece cualquier lengua para un tratamiento revolucionario de ella misma. Nada prohíbe sin embargo desplazar un poco el problema de la definición de ilegibilidad planteando que el texto ilegible se hace a partir de un ideolecto excesivo. El desplazamiento sería sin duda científicamente bastante poco benéfico puesto que habría (en función de un módulo reconocido) que descubrir, analizar y clasificar las manifestaciones de aparición de ese exceso, fuente de desintegración, o simplemente de no-integración, del hecho comunicativo normal. Esto permitiría no obstante ver si lo que es encarado en la reprobación de lo ilegible no sería, más allá de la excesiva idiolectización, toda la dinámica considerada agresiva y violentamente ofensiva de la jerga. Frente al resultado impermeable de una cierta escritura "malsana" el lector reaccionaría levantando el espantapájaros de la afasia. Frente al texto juzgado ilegible, que manifiesta con demasiada insolencia el deseo o la necesidad de tener la última palabra, se respondería al tum-tum con el mutismo, la irreverencia mayor y el desdén total.

Esta respuesta exigente supone que creamos ferozmente en una pequeña serie de principios ligados entre ellos por una ley tácita de funcionamiento que reposa sobre la idea de gravitación universal de la lengua. Esta sería en su forma más pura y más fuerte, natural, material y central. A partir de un cierto alejamiento irremediable de esas virtudes fundamentales, el texto sufrirá los detrimentos de la regresión que señalan la debilidad, la imbecilidad y la excentricidad. El texto ilegible habla en jerigonza porque en el momento de su génesis todas las reglas del lugar único de origen han sido olvidadas o desconocidas: no es posible pues encontrarse con él en un medio nativo, familiar y coordinado. La ilegibilidad sanciona el rechazo sin concesión del mito de la lengua como patrón de intercambio. De golpe redescubriríamos la artificialidad de la lengua, es decir su humanidad, pero con una densidad apabullante que nos obligaría a decir "¡No queremos esta humanidad a ningún precio, es demasiado artista!"

Nos encontramos con otra fuente de dificultades cuando intentamos decir con toda exactitud si la ilegibilidad coincide perfectamente con la incomprensibilidad. ¿Todo el texto ilegible es no comprendido o sólo una parte de él

y cuál? Quizás la que se deja aprehender menos fácilmente porque escapa a toda forma de repetitividad. Y sin la repetición es posible que la comunicación fracase, se atenúe hasta desaparecer casi por completo. Con frecuencia sólo el significante será cuestionado. Es todo lo que le queda, pareciera, a un texto ilegible en el que se trata en vano de descubrir un significado fino o un referente más o menos estable. El discurso que produce el texto ilegible sería una tentativa terapéutica contra lo que habría que llamar la *neurosis de repetición* del lector (neurosis identificable principalmente por la fobia del temblor y de la perturbación ⁸ en la escritura). El rechazo al tratamiento no es extraño.

Lo que no puede ser retenido no puede ser aprendido. El discurso ilegible, al que a veces se reprocha no tener ni pie ni cabeza, parece olvidar las leyes más elementales del tiempo humano. Omite fecharse, darse en debida forma una temporalidad con cronología y narración, si es que tiene por misión contar hechos. Familiarmente diremos que se gasta sin contar, y por desgracia para el lector ávido de memorización, es imposible hacer las cuentas en su lugar e improvisar, a posteriori, una anamnesis de recuperación. El discurso de la ilegibilidad, demasiado subjetivo o insuficientemente orgulloso de una experiencia reducida a la categoría de pretexto, no se preocupa en apariencia por poner en escena un pasado cualquiera. Su materia, que manipula y violenta sin cesar, está siempre *in fieri*, siempre delante de él, y no se fija en un corpus que pueda ser agendado. El texto que sale de ello está como amnésico y exige ser leído en un espacio contagioso. Pero tampoco la amnesia es fácil de aceptar, sobre todo si se trata no de soportarla sino de construirla, paciente y paradójicamente. El rostro del texto ilegible es aquí la imagen de la *tabula rasa* o de la tierra quemada: el significante halló un régimen que le permite borrarse a sí mismo. La apraxia acecha entonces a aquél para quien leer consiste en hacerse abrazar progresivamente y en un cierto orden por los signos acostumbrados a ciertos esposales.

Finalmente podemos decir que, en un estado difuso o modesto, la ilegibilidad existe en casi todas partes, si unimos su destino a cada sombra o bosquejo de incomunicación. Pero la noción sólo se corporiza sólidamente frente a discursos que se obstinan en mantener un cierto tono de señalización exagerada; o por lo menos juzgada como tal. Designa entonces esencialmente un calambre de la escritura, no se soporta más que una regla íntima e inaudita que aún quedaría por determinar y cercar. Es a esa regla, forjada en el secreto de una palabra arbitraria, que se ajusta el discurso sospechoso de impureza y a veces miserablemente devuelto a las dimensiones de un infortunado logogrifo. He allí su conformidad y también, es posible, su conformismo personal.

No podríamos imaginarnos que alguien se propusiera escribir el elogio de la ilegibilidad —al menos porque la negación sobre la que está construida la noción disturba dicho convencimiento—. No existe una ética de la escritura ilegible. En el mejor de los casos una palabra cómplice, de buena voluntad, se arriesgará a demostrar que hay mucho de legible —y aún de gran calidad— en lo ilegible: es una historia de refinación del texto. Pero existe de todos modos una especie de *ethos* social alrededor del texto que

huele a ilegibilidad. Es un juego confuso sobre el cual es conveniente decir algo para terminar.

Se plantea en primer lugar un simple problema de *praxis*. ¿Qué se hace con el texto ilegible? Francamente podemos decir que sirve para ponerlo en el baño. Ahora bien, esta confinación en un lugar de oscuridad total es una medida incierta que sólo parece afirmar que dicho texto es un deshecho, un desperdicio, un resto. Pero si agregamos a esto un simple genitivo encontraremos, diabólicamente, una nueva pregunta: ¿un resto de qué? ¿De una escritura incorregible, diremos? Sería responder románticamente que el trabajo sobre la técnica de lo escrito no existe (o no tiene ningún efecto, lo que equivale casi a decir lo mismo), y remitir el texto ilegible a una monstruosidad específica, inexplicable y que algunos podrían considerar irremplazable. Por el contrario, si pensamos desahacernos de él proclamando que se trata de una mala escritura (por ejemplo como se dice "mala literatura") nos ubicamos, voluntariamente o involuntariamente, en el terreno de una religión temible en la que la teoría del buen-escribir es celebrada por cientos de ministros en discursos tan numerosos como contradictorios.

Ahora bien, si el texto ilegible es ante todo un texto irrespirable porque difunde un sentimiento de ahogo, es sin duda porque es también una respuesta práctica y cruel a la cuestión de la charlatanería y de la chochera. No es que el texto ilegible esté preservado de sí mismo contra estos dos peligros. Pero testimonia al menos una voluntad de salir, al precio, con mucha frecuencia, de la provocación exhibicionista y de la herejía, de un machaqueo ya codificado desde hace mucho tiempo y convertido así en legible por todos. La escritura ilegible puede no querer producir sino un resto, o sea un texto con el que no se pueda hacer nada (nada como no sea aceptarlo por lo que ya es, por aquello en lo que se ha convertido). Si queda algo (ganga o escorias, metafóricamente) en todo texto, no hay más que eso en el texto ilegible —y si hubiese que encontrar en él una pureza, sería la de la masa transformable de todas las impurezas de que está hecho. Es en su totalidad un escándalo, una trampa, una emboscada contra el sopor en la profundidad del sentido único.

Todo texto ilegible es una nueva Babilonia. Es la caco-grafía de Babel contra la farmacología semántica de la divinidad. Demasiadas voces mal temperadas se hacen oír en un infierno simbólico que no es núcleo ni cámara acústica conveniente —puesto que el texto ilegible es siempre un texto que no se sostiene bien. Si acusamos a su escritura de ser desordenada y delirante, ésto se debe a que no le interesa escoger ningún orden acoplado a una manfa dada y domesticable. El exceso de manfas a las que se entrega impide el nacimiento de la monomanfa tranquilizante a la que se agarran otros discursos, más corteses. El texto que desarrolla parece rechazarse a sí mismo porque rechaza un metro prestablecido, que le hubiera otorgado una armonía sin riesgos, una marcha musical sin audacia pero sin rugosidad. Estas libertades que se toma con elementos de base de la convención comunicativa dejan con frecuencia la huella, a los ojos del lector que se fatiga en seguirla, de un esfuerzo demasiado presente y tal vez demasiado visible. Esto da entonces al texto una apariencia

histeriforme que espanta y hasta deja estupefacto.

Entre las imágenes dramáticas que se presentan en el estado de ánimo del que lucha contra un texto resistente, una de las más frecuentes es sin duda la que ilustra la expresión "hacer vomitar". Dado que la idea de una verdad de la que se espera la revelación, por no decir la parusía, sugiere a veces la sospecha de que el texto ilegible es "calyptofilia". Podríamos comprenderlo mejor, pensamos, si pudiéramos arrancarlo a su ilegibilidad, si lográramos captar el secreto que esconde, que oculta y mediante el cual frustra a su destinatario natural, por simple coquetaría o inhabilidad. El lector tesonero no se contenta ahora con su trabajo de ingeniero o de soldado especializado, toma la postura del sereno que espera la aurora sin estar seguro y de su llegada, lo que da a su espera un matiz trágico. En ese momento la ilegibilidad descubre al menos la figura de retórica con la que mantiene relaciones consustanciales: la elipsis. La libertad total está también en la opción que hace que no todo sea dicho abiertamente.

La cuestión final lleva la interrogación al campo lúdico donde toda práctica de escritura trabajada por el mito del cambio se inscribe con una gravedad placentera. No es seguro que pueda decirse con precisión qué es lo transgredido o subvertido por el discurso pretendidamente ilegible. Si nos atenemos al veredicto del *nomos* social y su cohorte de prohibiciones podemos sugerir esto: para que un texto sea legible no es suficiente con que pueda ser leído. También es necesario que esté ubicado entre los escritos que deben ser leídos, ya que la comunidad no puede reconocer la legibilidad de un producto sino afirmando al mismo tiempo su necesidad. Es más o menos lo que significa el adjetivo *legendus*, donde se confunden lo posible, lo permitido y lo inevitable, signos de la concordancia entre el individuo y la colectividad. Más tarde, en un dudoso latín de gramático, apareció otro calificativo de desinencia vacilante: *legibilis*. Podemos ver en él el signo alusivo de lo que sin duda es un privilegio de la elaboración poética y de su producción: habla para no decir nada (nada que sea adquirido con anticipación); habla siempre en varios lugares a la vez para ser leído al lado por alguien que se arriesgará al patinazo semántico, sin parapeto, sin obligación y sin garantía del gobierno de la ciudad.

(Versión del Francés de Susana Sirven)

- 1) Lou Sin, citado por Mao Tsetoung, *Contra el estilo esteriopado en el Partido, en Textos escogidos de Mao Tsetoung*, Pekín, Ed. en lenguas extranjeras, 1972, p. 266.
- 2) De hecho la dinámica del proyecto es con frecuencia retorcida y tiende, históricamente, a una restauración definitiva de la legibilidad.
- 3) P. Robert no va más lejos y retoma la doble distinción.
- 4) Contardo Calligaris, *Pizzuto pincé par l'écriture*, Critique N° 348, mayo 1976, p. 507.
- 5) Encontramos en Virgilio "legere" en un sentido de "recoger mediante los ojos".
- 6) Cf. el célebre artículo de Roman Jakobson "Lingüística y poética", *Ensayos de lingüística general*, F.C.E.
- 7) Podemos pensar en Restif de la Bretonne, que cambiaba de tipografía en un mismo volumen o en Carlo Dossi, que había "inventado", para uso personal, el signo de la doble coma.
- 8) "A quien juega sobre el cristal de la lengua... un ganso le come siempre el sexo". J. Lacan, *Televisión*, París, Ed. du Seuil, 1974, p. 71-72.



EDITORIAL PLUS ULTRA S.A.

Viamonte 1755 - Buenos Aires (1055). Tel.: 44-6605/6694/6788

- *MANUAL DE PERIODISMO. TEORIA Y TECNICA DE LA INFORMACION*, de *Eugenio Castelli*.

Pasa la época del periodismo empírico, en esta obra se exponen los principios de un periodismo que no sólo registra los hechos, sino que los sitúa en el apropiado contexto cultural, social, económico, etcétera.

- *FENOMENOLOGIA DE LO POETICO*, de *Raúl H. Castagnino*.

Libro fundamental de un autorizado ensayista, que intenta una aproximación a la esencia poética por la vía fenomenológica, delineando sagazmente la relación entre lo visible y lo aparente.

- *BUENOS AIRES: VIDA COTIDIANA EN LA DECADA DEL 50*, de *Ernesto Goldar*.

Análisis y comprensión de los aspectos más íntimos, más ocultos y más esquivos que se pueden rescatar de la vida doméstica de la sociedad, frecuentemente olvidados por los sociólogos académicos.

- *COMO FUE LA INMIGRACION IRLANDESA EN LA ARGENTINA*, de *J. C. Korol e H. Sábato*.

La historia de un grupo humano valioso, hoy entrañablemente integrado a la Argentina y víctima también de la incompreensión, el atropello y el desprecio del derecho a la libertad por parte de los ingleses.

- *LAS MIL Y UNA NOCHES ARGENTINAS*, de *Juan Draghi Lucero*.

Lo folklórico, mezclado con retozona imaginación creadora, da una serie de cuentos cautivantes, matizados con graciosas coplas.

- *BASES BIOLOGICAS DE LA PSIQUE HUMANA*, de *Elena Cedrón*.

Utilísimo para psicólogos, antropólogos, psicopedagogos y todos aquellos interesados en los cuestionamientos del ser. Este ensayo se acerca a los misterios de la criatura humana.

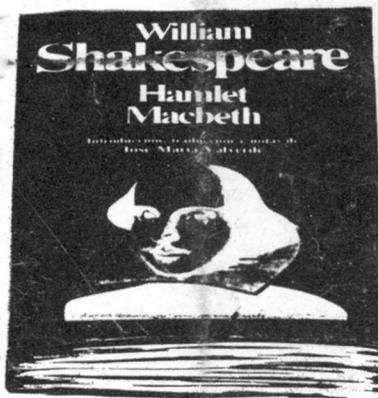
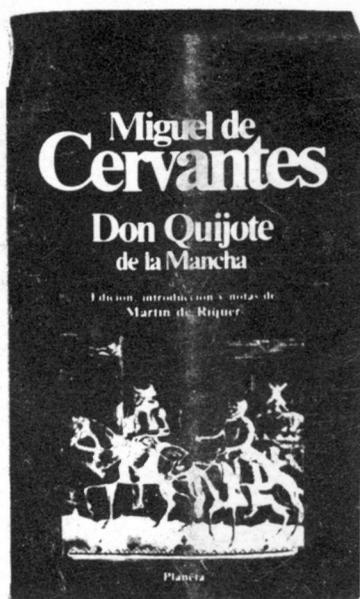
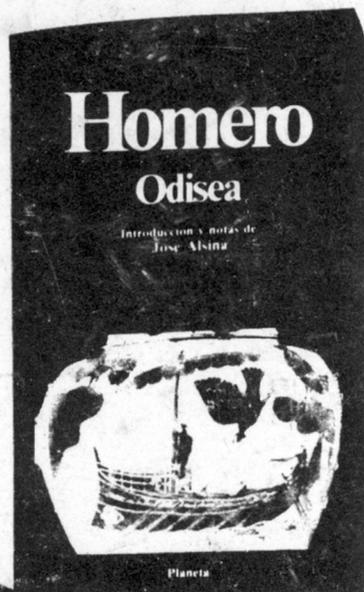
- *TRIGO DULCE Y OTROS CUENTOS*, de *Carlos Villafuerte*.

El autor, miembro de la Academia Argentina de Letras, merecedor del premio Ricardo Rojas, describe con ternura viril las criaturas que habitan sus cuentos, ambientados en su Catamarca natal.

- *ROMANCES ARGENTINOS*, de *León Benarós*.

El autor ofrece un nutrido conjunto de romances que, a la par de una seria documentación histórica y folklórica, posee elementos de todo tipo que los hacen gratos a cualquier lector.

CLASICOS UNIVERSALES PLANETA



1-Una colección que ofrece las obras literarias más importantes de todos los países y épocas.

2- Caracterizada por la calidad de las traducciones y la solvencia de los textos.

3-Cada obra va precedida de una introducción, a cargo de catedráticos y escritores relevantes, compuesta por un prólogo, una cronología biográfica y una bibliografía esencial.

4-Una edición noble y cuidada a un precio de venta excepcional.

