

América Latina en diálogo con Oriente. Conversación con Haroldo de Campos

María Esther Maciel

María Esther: *Puede decirse que la literatura latinoamericana siempre tuvo como uno de sus trazos constitutivos la habilidad de incorporar creativamente elementos de otras culturas, dentro de lo que usted mismo llamó la «razón antropofágica». Esa incorporación, que obviamente no se restringió al legado europeo, abarcó también, sobre todo a partir del comienzo del siglo XX, con la llegada de los movimientos literarios de ruptura, tradiciones de múltiples procedencias occidentales y orientales. ¿Hasta qué punto, en su opinión, esa vocación de multiplicidad y de otredad podría realmente definir nuestro carácter diferencial con las literaturas canónicas de Occidente?*

Haroldo de Campos: Yo creo que el latinoamericano fue y ha sido, hasta un determinado momento, el tercero excluido, o sea, su literatura fue entendida como una literatura menor o receptora (el propio Antonio Cándido define la literatura brasileña como una rama menor de un árbol menor que sería la literatura portuguesa). Yo tengo una idea diferente, ya que no considero que existan literaturas mayores o menores. Creo que existen diferentes contribuciones a la literatura universal, a la gran literatura. Así, el hecho de que Gregório de Matos sea considerado un discípulo genial de Góngora no extraerá jamás la especificidad de su contribución: habrá lugar en la gran literatura para Góngora y para Quevedo y lo habrá para Gregório de Matos, que tiene cosas que sólo se encuentran en Gregório de Matos. Es el mismo caso de Sor Juana Inés de la Cruz, que aunque discípula directa de Góngora, en la interpretación, por ejemplo, de Octavio Paz, realiza cosas que anuncian a Mallarmé, a Huidobro, y que no estaban siquiera en el horizonte de la poesía gongorina. Mi idea es esta: no existen literaturas menores, sino contribuciones distintas al concierto de la literatura universal. Desde esta perspectiva, los latinoamericanos, en esa literatura, inscriben constantemente sus diferencias, desde la llamada etapa colonial. Además, en el caso brasileño se da un hecho curioso, observado, con mucha razón, por un estudioso del barroco Bahiano, que es João Gomes Teixeira Leite, autor de *Boca de Brasa*. En un artículo, muestra lo siguiente: que ni

siquiera es correcto decir que la literatura brasileña era una rama menor de un árbol menor, porque la literatura brasileña producida en la época del barroco era una rama de la literatura portuguesa, sino de la literatura española, pues Portugal estaba bajo la égida de España y los poetas del barroco (para no hablar del Padre Anchieta, que era canario) escribían tanto en portugués como en español. Gregório de Matos es autor de poemas bilingües, tiene algunos en español, y sobre todo inserta castellanismos en la lengua portuguesa. Manoel Botelho de Oliveira, cuya *Musa do Parnaso*, en el prólogo, se refiere a Portugal como provincia de España, tiene una sección en portugués, otras en español, italiano y latín. Además de esto, la literatura española de la época no era una rama menor, era una literatura del Siglo de Oro, era una de las más importantes del mundo. Así, la tesis de que nuestra literatura es una rama menor de la literatura portuguesa acaba siendo una construcción un poco idealizada, ideológica. Uso aquí la palabra ideología en su sentido específico, o sea: transformar un interés particular en un interés general, transformar, por ejemplo, la óptica del romanticismo, que es la tónica de la emancipación nacional, en la óptica de la literatura en general. Como si el barroco tuviese que ser excluido de una formación por no responder a la óptica de la literatura nacional y al sistema literario en ella articulado. Entonces, en la opinión de éste o aquél, la literatura brasileña podría ser considerada como una literatura menor, pero esa no es, en definitiva, mi posición. Incluso desde el punto de vista histórico-contextual, como ya apunté, nuestra literatura era una rama de la portuguesa, pero también una rama de la literatura española del Siglo de Oro, de la cual la portuguesa también era tributaria. Los poetas portugueses de la época eran todos ellos gongorinos, como lo muestra el trabajo de Ayres Montes sobre Góngora y la poesía portuguesa. Durante muchos años, después de la restauración de 1640, varios críticos de la literatura portuguesa, como Joao Gaspar Simões, no podían oír hablar de barroco, pues barroco significaba España.

Nuestras literaturas, llamadas literaturas tercermundistas, marginales o periféricas, designaciones que, a mi entender, no describen la realidad, contrariamente a otras, que son más monolingües e imperialistas (como es el caso específico, por ejemplo, de cierta parte de la literatura francesa y de cierta parte de la literatura norteamericana), tienen una vocación universal, universalista. Entre los ejemplos claros de esto, podemos citar a Borges, un latinoamericano que acabó siendo símbolo de la literatura universal, en varias dimensiones. Él estuvo muy interesado por Oriente, por la literatura hebrea, islandesa, escandinava, etc.

—*Borges reivindica, incluso, el derecho del latinoamericano a usufructuar el repertorio literario universal, que también nos pertenece tanto como a los que se hallan dentro de él. En este sentido, Hamlet o Don Quijote son tan nuestros como de los ingleses o de los españoles...*

—Exactamente. Y Borges fue un ejemplo vivo de esto. Se formó en Suiza, sus lecturas iniciales fueron en inglés, debido al ambiente en el que nació, leyó *Don Quijote* por primera vez en una versión inglesa, era contemporáneo del grupo expresionista alemán, participó en la vanguardia del ultraísmo español...

—*Y es notable cómo en ese llamado repertorio universal también insertamos otras culturas no occidentales, ¿verdad? ¿Cómo abordaría usted el gran interés de nuestros escritores por Oriente?*

—En lo que se refiere al interés del latinoamericano por Oriente, puedo decir que eso sucedió en el ámbito de las Américas, y no sólo de América Latina. En las Américas hubo realmente una extraordinaria preocupación en el alto *modernism* norteamericano. En ese momento, el intelectual norteamericano también era un exiliado, quería vivir en Europa, tenía también ese problema de sentirse un poco marginal. Tanto que emigraba hacia el centro. Si el latinoamericano se siente desterrado desde siempre, el destierro del norteamericano se hace notar en los años veinte, como lo muestra que los protagonistas del alto *modernism* de la lengua inglesa fueran todos ellos autoexiliados. Es el caso de Pound y el caso de Eliot, que adoptó incluso la ciudadanía inglesa. En ambos, exactamente por esa condición de sentirse angostados dentro del marco americano o querer expandir sus horizontes hasta el punto de emigrar hacia Europa, se abrieron también hacia las más diferentes culturas. Eliot, por ejemplo, en *The Waste Land*, incorpora incluso citas de la literatura sánscrita. En cuanto a Pound, desde luego se interesó por la China y por el Japón, lo que le llevó a traducir poesía china clásica y teatro Nô japonés, sobre la base de los manuscritos de Fenollosa, ya que en esa época aún no sabía nada de chino ni de japonés. Además, él no estudió nunca japonés. Estudió chino, sobre todo después de la primera fase, cuando hizo las primeras traducciones, que fueron las fundamentales, aquellas en las que, según Eliot, Pound inventó la poesía china en lengua inglesa. Tras esto, hizo realmente estudios de chino, como autodidacta, y en un cierto momento ya tuvo conocimientos razonables del idioma.

—*En el caso específico de los poetas de América Latina, ¿cómo se evidenció esa apertura a las formas poéticas orientales?*

—Está el caso del poeta José Juan Tablada, en México, y en Brasil el caso curioso de un poeta que, aunque no tenga propiamente una articulación con la poesía oriental, tiene una vocación orientalizante, de síntesis, que es Oswald de Andrade, con su poesía Pau-Brasil. Un poema como *amor/humor* es un poema-minuto, un casi haikai.

—¿Había algún interés explícito de Oswald de Andrade por la poesía oriental o su perfil orientalizante era, digamos, involuntario?

—Yo no creo que hubiese un interés explícito. Había, sí, esa vocación de síntesis que se acaba aproximando a la de la poesía oriental. Ahora, en aquella generación hubo un ejemplo bastante curioso de un gran amigo de él, vanguardista moderado, que era Guilherme de Almeida, que no fue sólo el primer presidente de la Asociación Cultural Brasil-Japón, en São Paulo, sino también quien inventó un sistema peculiar para traducir haikais japoneses, usando rimas, con resultados a veces muy interesantes. Conseguía breves poemas, luminosamente articulados en imágenes y sonidos, propios de un gran artesano. Por otro lado, era más interesante como traductor que como poeta. Como poeta fue un vanguardista tradicional, y como traductor tuvo momentos excelentes. No sólo tradujo haikais, sino que hizo también traducciones de François Villon, en portugués medieval, o la traducción (que estoy preparando para reeditar en la colección Signos de la Editora Perspectiva) de la *Antígona* de Sófocles, directamente del griego. Es, de lo que yo conozco, la mejor traducción, la más creativa en lengua portuguesa, de una tragedia griega. Guilherme de Almeida tiene, pues, una contribución bastante importante. De las personas que trabajaron con el haikai en esa primera generación de la vanguardia brasileña, creo que Guilherme de Almeida fue el más interesante.

—¿Y en las generaciones posteriores?

—En el caso de la poesía posterior, tenemos que considerar a un poeta como Paulo Leminski, que conocía el idioma japonés, tradujo, escribió un libro sobre Bashô e incorporó a su poesía una forma específica de haikai. Existe por este lado también mucha confusión, pues si en el haikai la brevedad es muy difícil de ser conseguida, es también confundida con gran facilidad. De ahí una serie de incursiones epigonales, una cierta moda haikaísta en la que no estoy interesado. Estoy interesado, sí, en el haikai radical, en el haikai como, por ejemplo, ocurre en la poesía de Paulo Leminski. No necesariamente un haikai siguiendo las reglas del modelo japonés,