

sino un haikai reinventado en términos personales, de manera paródica, en ocasiones. O como el haikai involuntario, como aquel de Oswald de Andrade, *amor/humor*, que de hecho es un poema extraordinario en su concisión.

—¿Y cuál es su actitud como poeta, traductor y crítico ante la poesía oriental?

—Mi actitud fue ya una actitud más proyectada y programada. Leminski, que era mucho más joven, también tuvo una actitud proyectada, pero ya como un heredero altamente creativo de nuestra generación. En mi caso específico, el contacto con la poesía oriental fue proyectado: primero, como admirador de Pound; después, con la idea de la poesía concreta y del método ideogramático. Y en cierto momento pensé: si estoy hablando de ideograma, vamos a ver cómo funciona eso en la práctica. Y coincidió que 1956 fue el año de la fundación del Centro Cultural Brasil-Japón, cuyo primer presidente fue, como ya dije, Guilherme de Almeida. Ahí, Carmen, mi mujer, y yo, nos inscribimos en una de las fases del curso de japonés, que tenía como profesor a Bahiano Feira de Santana. Se llamaba José Santana do Carmo y había aprendido japonés para enseñar a los hijos de inmigrantes en Marília. Acabó haciendo una primera gramática muy interesante de la lengua japonesa. Él dominaba a la perfección el idioma, tanto el habla como la escritura, era un buen calígrafo y, además de esto, hasta físicamente comenzó a parecer un japonés. En el curso aprendí lo básico y después contraté a Santana como profesor particular, ya que mi interés estaba más inclinado hacia los ideogramas, hacia la lengua escrita, y el personal de la escuela no quería que él se detuviera demasiado en los ideogramas en los cursos generales de conversación. Fue entonces cuando comencé a realizar mis primeras traducciones con la ayuda de Santana; publiqué en el diario *O Estado de São Paulo*; y después, a través de un boletín que circulaba entre las personas ligadas al círculo de Ezra Pound, vi referencias a un poeta japonés, Kitasono Katsue, que había mantenido correspondencia con Pound en los años treinta y que hacía una poesía de vanguardia. Entré en contacto epistolar con ese poeta, hablándole de la poesía concreta, enviándole algunas traducciones inglesas de poemas nuestros. Él nunca respondió directamente a esa carta, pero me envió un ejemplar de una revista que él dirigía, *Vou*, en la cual publicaba un poema concreto japonés (que Santana y yo traducimos al portugués), hecho de repeticiones, de enumeraciones combinatorias en una técnica realmente concreta, con algunas imágenes surrealistas en ocasiones, pero muy despejado y utilizando elementos ideográficos de la misma manera que nosotros utilizamos los caracteres

alfabéticos. Se trataba de una técnica gestáltica, que aprovechaba elementos de la lengua japonesa con técnicas occidentales. Es una reversión curiosa. Yo hablo de eso, al final de mi ensayo en el libro *Ideograma*, como de un pasaje: primero se dio la influencia del ideograma en una lengua fonética, después hubo un pasaje de esa poesía ideogramática en una lengua fonética, que sería la poesía concreta brasileña, en los japoneses que, a su vez, pasaron a utilizar técnicas alfabético-gestálticas de proximidad y semejanza con caracteres ideográficos. La última página de mi ensayo es la transcripción de un poema de uno de los dos más importantes poetas concretos japoneses, Seiichi Niikuni. El poema, sobre la lluvia, era como aquel caligrama de Apollinaire, «Il Pleut», sólo que el pictograma japonés y chino para la lluvia es un cielo con unos trazos. Los trazos caligráficos del ideograma eran organizados en un orden gestáltico, inspirado en el tratamiento que nosotros dábamos al problema. De esta manera, fue realmente una aproximación a Oriente en términos programáticos: se daba la fascinación por el ideograma chino, el método ideogramático de Pound, de la poesía concreta, las primeras traducciones de haikais, el contacto con Kitasono, la traducción del poema concreto que él compuso, y todo lo demás. Se hicieron varias exposiciones de poesía concreta en el Japón, la primera en el Museo Nacional de Tokio, presentada por Kitasono, después hubo exposiciones conjuntas con alemanes que estaban también haciendo poesía concreta. El compositor brasileño Luis Carlos Vinholes, unido a nuestro grupo y radicado durante muchos años en Tokio, fue providencial como mediador en esas iniciativas.

—¿Y actualmente? ¿Cómo han seguido sus relaciones con la cultura japonesa?

—Actualmente continúo manteniendo contactos con algunos poetas. Murió Kitasono, murió Seiichi Niikuni, pero hay algunos poetas nuevos con los cuales mantengo contacto y hay un poeta de mi generación, Fijitomi Yasuo, traductor de cummings al japonés, con quien hasta hoy sigo manteniendo contacto. Más recientemente, establecí una amistad muy cordial y cada vez más próxima con un poeta que no es precisamente de la línea visual, sino de una línea experimental que yo llamaría jazzístico-visual-performática, Gôzo Yoshimasu. Es un poeta de unos 57 años, uno de los más conocidos poetas japoneses contemporáneos, casado desde hace muchos años con una brasileña llamada Marília, que es cantante y compositora. Juntos hacen performas maravillosas. Llegué a traducir algunos poemas suyos y él está interesado en verter algunos fragmentos de las *Gala-*

xias al japonés. Hicimos incluso una presentación en un encuentro de poesía en Medellín: traduje dos poemas suyos al español e hicimos una lectura conjunta en japonés y español, mientras Marília cantaba fragmentos en inglés. Fue un acto extraordinario.

—¿Usted llegó a hacer alguna experiencia con renga, a la manera que Octavio Paz hizo con Jacques Roubaud, Edoardo Sanguinetti y Charles Tomlinson, cada uno valiéndose de una lengua diferente, hacia el año 1970? Renga es una forma de poesía japonesa muy rica, por tener como uno de sus principios constitutivos (creo que el más importante) la alternancia de autores. Y por lo que se puede constatar de su trayectoria intelectual, usted es un poeta afecto a los trabajos conjuntos, además de tener una gran vocación babélica.

—Ese tipo de experiencia nunca la llegué a hacer. Casualmente, cuando Paz estaba participando en la experiencia del renga, yo estaba en París y llegué a asistir a la sección última. El único problema de aquel renga es que, si no recuerdo mal, tenía como estructura el soneto. Yo creo que el soneto no se presta muy bien al renga, porque es muy extenso como medida. Lo ideal sería hacer una medida más corta.

—¿No hubo una propuesta de poema, de escritura automática, de corte surrealista?

—Ah, sí, es cierto. Ahora, en un renga que Régis Bonvicino está promoviendo con algunos poetas norteamericanos, cada participante es libre, aunque haya una cierta temática general. Cada uno hace un poema siguiendo el estímulo que le es propio, sin patrón anterior definido. Yo entregué algunas contribuciones minimalistas, articuladas con los segmentos que había recibido anteriormente. También escribí y publiqué algo más ambicioso: un poema llamado «Renga em Nova York». Se debió a que hubo un proyecto de hacer un renga en Nueva York con Roubaud y un poeta americano, pero como no se llegó a realizar, acabé escribiendo un renga solo. Además, existe una tradición de rengasolo. Grandes poetas de renga hicieron no sólo el poema encadenado colectivamente sino que también fueron solistas, componiendo un poema de autoría única. En ese renga mío, utilicé un terceto dantesco, manteniendo el esquema de rimas, con un hilo saliendo de otro y con un tono muy irónico. Así, puedo decir que mi *approach* se nutrió de esos intereses de orden más bien lingüístico, que es lo habitual en mí: si estoy interesado en la Biblia, estudio el hebreo; si me

intereso por la poesía rusa, estudio ruso. O sea, me adiestro en la lengua, adquiero un conocimiento funcional que me permite manejar diccionarios y trabajar con fuentes bilingües.

—¿Cómo abordaría usted la experiencia oriental de Octavio Paz? ¿En qué medida usted se aproximaría y se distinguiría en relación a ese approach con Oriente? Se percibe claramente que el interés de Paz no se circunscribe al ámbito del lenguaje sino que se abre a otros aspectos de orden más cultural...

—Realmente, el caso de Paz es distinto. Él tuvo un gran conocimiento cultural de China y Japón y, principalmente, de India. Escribió sobre erotismo, religión, historia y cultura con mucha profundidad. Es un gran erudito en esas materias. Su acercamiento es más culturalista, en tanto que el mío está más concentrado en el problema material del poema y del lenguaje. Para él no es fundamental —en ese proyecto culturalista, para la realización del cual maneja una larga y sofisticada bibliografía en francés, inglés y español— el estudio de las lenguas. Paz trabaja, en cuanto a las traducciones de poemas, sean de origen chino, japonés o hindú y sánscrito, con versiones intermediarias. Pero como dispone de una artesanía poética óptima, es capaz de transformar esos poemas de esas varias fuentes en poemas de mucha calidad en español, que luego se integran como partes componentes de su propia poesía. Lo único que no le es dado hacer, precisamente porque eso depende de una inmersión más profunda en la propia materialidad de la lengua, es el tipo de trabajo que yo hago, que es un trabajo hiperradical, que consiste en aprovechar efectos y sugerencias de los propios ideogramas originales. Esto no quiere decir que Paz no haga excelentes traducciones. Tienen, innegablemente, un resultado estético muy eficaz en español. Son traducciones de alto nivel, que compensan, digámoslo así, la falta de abordaje del poema en su estrato material, que Paz se vale de fuentes intermediarias, con un profundo conocimiento de la cultura y la religión, etc., que le ayuda a reinventar el poema en español, su idioma.

—Creo que, además de los intereses de orden intelectual que mueven a cada uno de ustedes, hay también una cuestión de historia personal, de las experiencias vivenciales de cada uno, ¿no le parece? Aunque usted sea un cosmopolita, con admirable capacidad de transitar en varias lenguas y lenguajes, haga frecuentes viajes internacionales y se mantenga siempre en diálogo con el resto del mundo, su topos es más estable en tierras bra-