

# Dinámica de Haroldo de Campos en la cultura brasileña

**A** más de cuarenta años de la publicación de *Auto do Posseso* (1949) y a treinta y cinco de la eclosión del Movimiento de la Poesía Concreta, la trayectoria de Haroldo de Campos permite interpretaciones panorámicas, acepta nuevas miradas críticas, solicita cortes para su evaluación: el volumen considerable de su producción algo proteica y multiforme, ya sea como poeta, ensayista, traductor, ideólogo o animador cultural, hoy establecida en el centro mismo de la cultura brasileña, se presta a enfoques de todo orden, acepta las más variadas denominaciones y responde a las más dispares señas interpretativas. Por otro lado, su obra, que se propuso y se propone abierta, rehúsa un horizonte interpretativo único, una definición limitante, no sólo por encontrarse *in progress* sino también por presentar un valor constitutivo central: el de rechazar, en principio, cualquier esquema analítico cabal o verocéntrico, ya que está, en su totalidad, integralmente estructurada por el vector crítico, en sí mismo dinámico y transformativo.

En pocas palabras, a cualquier intento de revisión panorámica corresponde, inversamente, una obra no sólo cuantiosa en su inventario, sino también polifacética en su figuración. Panoramizarla, por tanto, implica un riesgo: el de dibujar un falso perfil genérico en un cuerpo con cinetismo propio, que desaconseja cualquier intento de estabilización interpretativa. Todo esto considerado, la revisión parcial de la obra de Haroldo de Campos que sigue está condicionada por la conciencia de esta peligrosa situación paradójica y no pretende ser más que un ensayo, en el doble sentido del término: no sólo un trecho crítico sino también un gesto intelectual tentativo que, al no abolir el azar, termina por revelarse como el juego entre quien ensaya y el acaso de la interpretación.

La múltiple presencia haroldiana en el contexto brasileño contemporáneo está caracterizada por tres valores éticos interrelacionados, que se vinculan a distintas ver-

tientes discursivas en su obra y que, igualmente, conforman las bases de una línea de actuación intelectual, de un proyecto cultural de amplio alcance. Son estos valores la conciliación, en relación a su posición generacional en el contexto de la poesía brasileña a partir de 1922, la logo-descentralización, en relación a su actividad como crítico del logos nacional-formativista en la historiografía de la literatura brasileña, y la dinamización cultural, en relación a los diálogos que el poeta ha mantenido, a lo largo de su carrera, con otras áreas de la expresión artística en Brasil. En el presente trabajo trataré principalmente del primero de esos tópicos; al segundo de ellos, al que ya me referí en un ensayo anterior<sup>1</sup>, aludiré, a su tiempo, de forma complementaria.

<sup>1</sup> Véase: «Haroldo de Campos: seguimiento de una irrequieta trayectoria». México, Vuelta n.º 163 (junio de 1990).

<sup>2</sup> Cf. la conferencia «De la poesía concreta a Galaxias y Finismundo: cuarenta años de actividad poética en Brasil», pronunciada en la «Cátedra Guimarães Rosa de Estudios Luso-Brasileños» de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México-UNAM, el día 6 de marzo de 1991 y publicada en la revista Vuelta n.º 177 (agosto de 1991; traducción de Carmen Salas y Rodolfo Mata), en la que Haroldo de Campos dice: «(...) imaginé Finismundo como un poema "post-utópico", expresión que prefiero al concepto ya gastado y equívoco de "post-moderno"».

<sup>3</sup> En el presente trabajo utilizo el adjetivo «modernista» y el sustantivo «Modernismo» en su acepción luso-brasileña (que es, también, anglo-norteamericana), cuyos equivalentes semánticos en español serían «vanguardista» y «vanguardia».

<sup>4</sup> Panorama de la poesía brasileña en el siglo XX. México, F.F. y L.-UNAM, colección «Cuadernos de Docencia», 1990; 30 págs.

A lo largo de su obra, Haroldo de Campos ha adoptado con claridad dos posiciones, la vanguardista y la post-vanguardista —o, según el poeta, «post-utópica», término que él prefiere a «post-moderna»—<sup>2</sup>, cuya sucesividad resume, en el ámbito de la cultura brasileña y con las reservas obvias, las posturas estéticas, ideológicas y vivenciales de las dos primeras generaciones modernistas<sup>3</sup>. Como se sabe, éstas fueron las responsables de la implantación del discurso de la modernidad estética internacional en Brasil, cuando inauguraron con su apropiación creativa de este discurso toda una mecánica de producción artística nacional que las presenta, ante nuestros ojos, como las fundadoras de todo el discurso posterior de la cultura brasileña.

Como ya he tenido la oportunidad de explicar en un ensayo publicado en México, *Panorama de la poesía brasileña en el siglo XX*<sup>4</sup>, pienso que el momento generalmente conocido como «heroico» de la primera generación modernista —que corresponde al lapso entre la Semana de Arte de São Paulo en 1922 y la crisis nacional de 1929/30—, movido por una visceral tendencia a la transformación y que tan profundas repercusiones alcanzó en la vida intelectual en Brasil, representa, no obstante, las características formales vanguardistas de muchos de los productos literarios en él surgidos, un estadio introductorio y también anterior a la modernidad estética plena. A la furia o pasión iconoclasta del Mario de Andrade que escribe el «Prefacio Interessantíssimo» (en *Paulicéia Desvairada*, 1921), o del Oswald de Andrade «de avanzada», que redacta los fundamentales manifiestos «Palo-Brasil» y «Antropófago» en la década de los 20, que tuvieron como resultado la creación ejemplar de una plataforma para la expansión de un arte nacional de vanguardia, siguen, entre los jóvenes que se afirman en el cuadro de la generación siguiente, dos voces menos furiosas en su dicción y menos programadas para vehicular un proyecto cultural radicalmente transformador: el reticente Carlos Drummond de Andrade y el atípico (en relación al cuadro de la época), surreal-metafísico Murilo Mendes.

El rasgo común que aquí me interesa subrayar entre estos últimos poetas es su afirmación-superación de algunas posturas éticas que la generación «heroica» del Modernismo había adoptado en su combate contra la cultura brasileña oficial. Ambos son, en aquel momento inicial de sus carreras, prolongaciones críticas, y no por esto

menos simpáticas, de la obra insemadora de sus antecesores. Su gran aportación al Modernismo es, como señalé arriba, un cambio diccional en el que percibimos la alteración del *tonus* «antagonista» y «activista» —utilizo aquí la conocida terminología de Renato Poggioli en su ya clásico estudio *The Theory of the Avant-Garde* (1968)—<sup>5</sup>, que caracterizó nuestra primera vanguardia.

El Drummond *gauche* y ensimismado, que problematiza el impulso y la escritura poética en «Búsqueda de la Poesía» (1945), donde preconiza al lector-poeta «penetrar sordamente en el reino de las palabras» que «se transforman en desprecio», ya en «Himno Nacional» (de *Brejo das Almas*, 1934) dice que «necesitamos olvidar a Brasil», porque

...  
Nuestro Brasil es en el otro mundo. Este no es el Brasil.  
Ningún Brasil existe. ¿Existirán acaso los brasileños?<sup>6</sup>.

Se contraponen, así, a la dicción afirmativa, un tanto eufórica y «nacional» del primer Modernismo, especialmente de la obra del Mario de Andrade «heroico», su evidente maestro y primer interlocutor<sup>7</sup>. En su obra poética posterior, Mario de Andrade persistirá en la utilización de un vocabulario y de una sensibilidad «nacionales», persiguiendo la concreción de un siempre mirífico proyecto de escribir en una lengua poética típicamente brasileña. Por otro lado, su desencanto con los caminos de la cultura nacional después de 1930 se hace patente en un poema tardío como «Meditação sobre o Tietê», escrito en 1944-5, en el que el ex-poeta «futurista» desconsoladamente se pregunta qué había sucedido con el espíritu de las «Juvenilidades Auriverdes», espíritu anarquizante y liberador que rigió en su ya mencionada obra de estreno, *Paulicéia Desvairada*, su entonces osado «oratorio profano», «As enfibraturas do Ipiranga»<sup>8</sup>. Asimismo, en su famosa conferencia-testamento de 1942, «El movimiento modernista», Mario de Andrade diría que los fogosos participantes del 22 no eran sino «los hijos finales de una civilización que se acabó», a lo que agrega que «se sabe

<sup>5</sup> Cf.: Poggioli, Renato: *The Theory of the Avant-Garde*. Harvard University Press, 1968 (1.ª ed.). Véase especialmente los capítulos I («The Concept of the Avant-Garde») y II («The Concept of a Movement»).

<sup>6</sup> Traduzco del portugués los versos: «Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil/ Nenhum Brasil existe. E acaso existirão os brasileiros?».

<sup>7</sup> Véase, a ese respecto, la correspondencia entre Mario de Andrade y Drum-

mond, que antecede a la publicación de *Alguma Poesia*, primera obra de Drummond (1930); véase también el encomiástico artículo «A Poesia em 1930», en el que ya en 1931 Mario de Andrade resalta la importancia del joven Drummond en el panorama de la poesía brasileña de entonces (este ensayo fue recogido en *Aspectos da Literatura Brasileira*, São Paulo, Martins, 1931, y republicado en Carlos Drummond de Andrade-Fortuna *Crítica*; org. Sônia Brayner.

Río de Janeiro, *Civilização Brasileira*, 1978). Asimismo, para comprender más ampliamente la importancia de la personalidad de Mario de Andrade para Drummond, léase el poema «Mário de Andrade desce aos infernos», tributo que Drummond dedica a su maestro en la ocasión de su muerte, incluido en *A Rosa do Povo* (1945).

<sup>8</sup> Para dejar más explícita la amargura de Mario de Andrade, transcribo en portugués el pasaje referido de «Meditação sobre o Tietê»:

...  
Quê-de as Juvenilidades Auriverdes!

Eu tenho medo... meu coração está pequeno, é tanta Essa demagogia, é tamanha, Que eu tenho medo de abraçar os inimigos,  
Em busca apenas dum sabor,  
Em busca dum olhar,  
Um sabor, um olhar, uma certeza(...).

(Véase Mário de Andrade: *Poesias Completas*. São Paulo, Martins, 1972 [3.ª ed.]; «Meditação sobre o Tietê», págs. 305-314; cit. pág. 309).

que el cultivo delirante del placer individual recauda las fuerzas de los hombres siempre que una edad muere»<sup>9</sup>.

A su vez, el Murilo Mendes que en su primer libro —*Poemas* (1929)— se describe a sí mismo como «la lucha entre un hombre acabado/ y otro hombre que está caminando en el aire» (en el poema «A Luta»), es aquél que en «Post-Poema» (de *Poesia Liberdade*, 1945), dirá:

...  
Não se trata de ser o no ser,  
Trátase de ser y no ser<sup>10</sup>.

Versos cuya sencillez contrasta, en su indiferenciación radical, con la nota introductoria que Oswald de Andrade antepone al texto de la novela *Serafim Ponte Grande* (1933), en la que el ideólogo de la más promisoría vertiente modernista se confiesa un «payaso de la burguesía» y clasifica a su «gran no-libro de fragmentos de libros» —según la acertada definición de Haroldo de Campos sobre *Serafim...*—<sup>11</sup>, como una «necrología de la burguesía» y «epitafio» de lo que él, Oswald, quien ahora se propone ser un «frac de acero de la Revolución Proletaria», había sido durante el período inicial del Modernismo. Expresando una tendencia exacerbada a la autocrítica semejante a la del pasaje antes citado de Mario de Andrade, la *verve* de Oswald se caracteriza bien en el pasaje de su nota introductoria, en el que el ex-poeta «antropófago» demuestra un enorme rencor contra su pasado literario, extendiendo un drástico certificado de defunción a la empresa modernista:

El movimiento modernista, que culminó en el sarampión antropofágico, parecía indicar un fenómeno avanzado. São Paulo poseía un poderoso parque industrial. ¿No podría quizás el alza en el precio del café colocar la literatura nueva-rica de la semicolonía a la par de los costosos surrealismos imperialistas?<sup>12</sup>

Los conflictos político-ideológicos y el *mea-culpa* de Oswald de Andrade, indicados en esos pasajes, estuvieron presentes en su obra hasta la reformulación de los explosivos contenidos de la Antropofagia en los ensayos «La crisis de la filosofía mesiánica» y «La marcha de las utopías», escritos poco tiempo antes de su muerte en el comienzo

<sup>9</sup> In.: Mario de Andrade: «El movimiento modernista». Publicado en *Arte y Arquitectura del modernismo brasileño*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978; págs. 181-203 (cit. pág. 201). Trad. Santiago Kovadloff.

<sup>10</sup> Traduzco del portugués los pasajes: «A luta entre um homem acabado/ e um outro homem que está anadando no ar» y «Não se trata de

*ser ou não ser/ Trata-se de ser e não ser*. (Véase «A Luta» en *Poemas e Bumba-meu-Poeta*; Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989 [reedición organizada y comentada por Luciana Stegagno-Picchio]; pág. 58; y «Pós-Poema» en *Antología Poética*; Rio de Janeiro, Fontana, 1976; pág. 90.

<sup>11</sup> Haroldo de Campos: «*Serafim: um grande não*

*livro*», prólogo a la 6.ª ed. de *Serafim Ponte Grande*, in *Oswald de Andrade: Obras Completas (Vol. II — Memórias Sentimentais de João Miramar [7.ª ed.] e Serafim Ponte Grande [6.ª ed.]*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980; págs. 101-127. Pág. 107.

<sup>12</sup> Traduzco del portugués: «O movimento modernista, culminado no sarampião an-

*tropofágico, parecia indicar um fenômeno avançado. São Paulo possuía um poderoso parque industrial. Quem sabe se a alta do café não ia colocar a literatura nova-rica da semicolônia ao lado dos custosos surrealismos imperialistas?». In: Oswald de Andrade: op. cit. Nota introductoria a *Serafim Ponte Grande*, cit., págs. 131-133.*