



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

LAS TRANSFORMACIONES DEL SER COMO PRINCIPIO DEL LENGUAJE POÉTICO

Análisis y traducción de la obra reflexiva de Paulo Leminski

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS
(LETRAS LATINOAMERICANAS)

PRESENTA:

Iván García López

ASESOR:

Dr. Rodolfo Mata Sandoval



FACULTAD DE FILOSOFÍA
Y LETRAS

MÉXICO, D.F.

2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Soy un desconocido dándose forma.
No quiero existir. Es demasiado trabajo.*
Diego Maquieira

ÍNDICE

I. LA REFLEXIÓN.....	3
II. LA TRANSFORMACIÓN COMO PRINCIPIO.....	16
III. PROBLEMAS CON EL CONCRETISMO.....	46
IV. ANARQUITECTO DE DESINGENIERÍAS.....	61
V. CONCLUSIONES EN EL DESIERTO.....	78
ESCRITOS DE PAULO LEMINSKI Selección y traducción inédita del portugués.....	83
ANEXO: DOS ENTREVISTAS.....	140
BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	165

I. La reflexión

Sorprende que sea Paul Valéry quien advierta lo siguiente: “Si un pájaro supiera decir precisamente lo que él canta, por qué canta, y qué es lo que canta, no cantaría”.¹ Sorprende, porque él escribió los magníficos *Cahiers*, en los que, entre otras cosas, reflexiona sobre la composición del poema. Sin embargo, es justo en esa paradoja que se halla la dificultad que ha sorteado la reflexión poética en manos de los poetas, necesitados de pensar sobre *su canto* pero sin lesionar la naturaleza del arte que practican. En el presente estudio, abordaré el caso específico del brasileño Paulo Leminski, quien enfrentó este problema de confluencia entre la reflexión y la creación y tuvo como referencia ineludible al movimiento concretista de mediados del siglo pasado, el cual también se situó en esa misma perspectiva dual. La producción literaria de Leminski lo permite de una manera amplia, pues está constituida no sólo por poesía y algunas obras en prosa, sino también por textos de corte reflexivo, entre los que se cuentan ensayos, artículos, apuntes e incluso cartas y entrevistas. Su obra poética ya ha sido traducida al español en varios lugares, sin embargo, su obra reflexiva no ha corrido la misma suerte. Por este motivo, me pareció imprescindible hacer una selección de ella, traducirla y anotarla, pues tal ejercicio crítico me permitiría profundizar en el análisis de esos textos reflexivos y abordar de una manera más clara los vínculos que éstos mantienen con su creación poética en un sentido amplio.

Para empezar, me parece adecuado hacer una breve presentación de Paulo Leminski, ya que se trata de un poeta poco conocido en México, si bien a lo largo de la investigación estudiaré algunos elementos de su perfil y de su poética.

¹ “Tel Quel II”. Traducción de Alfonso Romero. *Cuadernos de literatura* 3 (febrero 1997). p. 89.

El loco del pueblo

Paulo Leminski nació en Curitiba, capital del estado de Paraná, al sureste de Brasil, el 24 de agosto de 1944. La Curitiba que él conoció, tal como lo refiere él mismo y como se sabe, era una ciudad lenta, fundamentalmente católica, próspera, y cuya gente estaba acostumbrada al ritmo de vida que las comodidades burguesas le habían prodigado. Hoy día, en Brasil es conocida como “la ciudad modelo”, ya que procura comportarse a la manera de las ciudades europeas más civilizadas. Paradójicamente, por ello mismo, a menudo parece la última ciudad que celebrarían algunos de sus cantantes más conocidos, quienes hasta cierto punto están más ligados al bullicio del carnaval, la rebeldía de las favelas o a una “ciudad maravillosa”, como se le conoce a Río de Janeiro.

En esa tierra, por otro lado, también nació, en 1925, Dalton Trevisan, uno de los cuentistas más importantes de Brasil en el siglo XX. Sin embargo, según palabras de Leminski, fue sólo durante el simbolismo, periodo que va de 1890 a 1910, cuando Curitiba, tal vez, se convirtió en el centro de la actividad intelectual del país, concentrando una gran cantidad de revistas y escritores. Hubo, como es de imaginar, una intensidad inédita en términos de información y actualización literaria, que después, sin embargo, acabó esfumándose, como si aquella actividad hubiera sido simplemente una carpa que al poco rato se mudó de ciudad.

Aquella fue una Curitiba, según relata Leminski, que “hoy, a nosotros se nos hace como si saliera de entre las brumas prehistóricas”.² Nada más acertado que relegar este momento literario a la prehistoria: aquella carpa se fue en los años veinte a São

² Almar Feijó. “Diálogo”. En Paulo Leminski. *Série Paranaenses*. Curitiba: Universidad Federal de Paraná, 1988. p. 10 ss. Todas las traducciones del inglés y portugués, salvo cuando se indique el nombre del traductor, son mías.

Paulo, dando lugar nada más y nada menos que al modernismo, movimiento que para Curitiba prácticamente pasó de noche, atrapada todavía en las brumas prehistóricas del simbolismo.³ En 1978, en un improvisado examen de la historia literaria de su ciudad, elaborado a petición de un reportero que lo entrevistaba, Leminski se lamentó de que nadie siguiera alimentando ese alumbramiento creativo. “No tenemos una sola figura de importancia nacional”, sostenía. A su juicio, sólo en la línea creativa del cómic los curitibanos habían conseguido producir cinco o seis figuras de renombre nacional e incluso internacional. Le resultaba escandaloso que, si la música popular ya tenía en Brasil un lugar primordial –apenas por debajo del fútbol y quizá también de la arquitectura–, Curitiba no hubiera dado hasta entonces figuras como Milton Nascimento, Chico Buarque, Caetano Veloso o Gilberto Gil.

Leminski consideraba que “la principal responsable” de esa pasividad o falta de participación creativa, era la represión sexual, pues para él, quien reprime el impulso erótico reprime también la creatividad. Una tesis que, aunque quizá a simple vista pudiera sonar descabellada, es absolutamente válida, pues, a partir del dominio del cristianismo en Occidente, manifestaciones artísticas como el teatro, las novelas, la danza y la música sentimental (además de otros elementos no artísticos, como el vino y la risa, particularmente la de la mujer), fueron consideradas “estímulos estéticos del vicio” –es decir, del amor carnal, al que el clero declaró el peor de los pecados–, y cayeron bajo una estricta represión, de acuerdo con Henrique Carneiro, un especialista brasileño en el tema.⁴ Lo que irritaba a Leminski, por tanto, era una sociedad nacida como resultado de ese largo apogeo del moralismo cristiano. Una sociedad burguesa, en

³ Por Modernismo no debe entenderse afinidad alguna con el movimiento hispanoamericano del mismo nombre, sino, más bien, con las vanguardias que lo sucedieron. El Modernismo brasileño, considerado como el momento inaugural de la tradición literaria de ese país, tuvo como dueto principal a Oswald y Mário de Andrade (que no tienen entre sí, como a veces se cree, ninguna relación familiar).

⁴ Cf. *A Igreja, a Medicina e o Amor. Prédicas moralistas da época moderna em Portugal e no Brasil*. São Paulo: Xamã, 2000.

el caso curitibano, que, de acuerdo con el poeta, admiraba la cultura, pero no respondía al estímulo creativo con la misma moneda, lo cual constituye una posición típica de la burguesía con respecto al arte: lo *apasionante* puede decorar las paredes de una casa, pero tiene prohibido pervertir los quehaceres diarios de quien la habita. En este sentido, en su ensayo “Arte in-útil, arte livre?”, Leminski sostiene que, “en el mundo burgués, la obra de arte sólo puede ser dos cosas: ornamento y mercancía”.⁵

Por todo ello, de los simbolistas, quien más le llamaba la atención era el poeta Dario Veloso (“quizá la figura intelectual más curiosa que Curitiba haya producido”), un neopitagórico muy activo que se animó incluso a construir en 1908 un templo de piedra, el Instituto Neopitagórico, del que Leminski se volvió asiduo visitante y que funcionó hasta hace no mucho, cuando un incendio acabó con él, en 1987. Ese es el comportamiento de agitación cultural que Leminski le reclamaba a Trevisan, y es, también, el que convirtió al propio Leminski en una figura inconfundible. En otras palabras, el poeta lamentaba que, como figura importante que Trevisan era, su presencia apenas “comenzara y se agotara” en su misma persona. A él no le bastaba con que Trevisan fuera “una superestrella”, si no tenía “una existencia real” en el medio cultural, es decir, si no transformaba dicho medio: “Su presencia no es más que una pantalla. No actúa. No agita. No organiza ni desorganiza. No polemiza. Nada”.⁶ Le concedía que tal vez hubiera hecho escuela e incluso que hubiera escrito cuentos en la década de 1940, cuando el género aún no estaba de moda. Pero el solo hecho de que, llegado el *boom* editorial de los cuentistas brasileños, la figura curitibana más sobresaliente del cuento no entrara a debatir en su provincia los problemas que acarreaba tal fenómeno, era algo

⁵ Paulo Leminski. “Arte in-útil, arte livre?” En *Anseios crípticos*. Curitiba: Criar, 1986, p. 31.

⁶ Almar Feijó. *op. cit.* (1988). p. 16 ss.

que simplemente le parecía inconcebible.⁷ Para Leminski, Trevisan debió tener ahí motivos suficientes para iniciar una guerra, una polémica. Es a partir de esta actitud de combate e inconformidad por parte del poeta y su trabajo que Leminski se definía a sí mismo como “guerrero”. Títulos como *Guerra dentro da gente* o *Distraídos venceremos*, puedan ilustrar emblemáticamente esta postura, al igual que la cuarta palabra de su “Indicionário”: “Batalla: Forma básica de desempeño”.⁸

Como puede verse, Leminski tiene una perspectiva a menudo incómoda sobre diversos aspectos de su ciudad, que lo desesperan. Justo esta desesperación e incomodidad son importantes, en la medida en que van constituyendo el germen de su obra como escritor y agitador cultural. En esa Curitiba tan persignada de clase media o alta, que de manera regular iba al cine y al teatro, que compraba discos y libros, que se hallaba muy a gusto como “consumidora de cultura”, no es difícil imaginar la sorpresa que causó la figura de Leminski, un hombre de físico imponente, mezcla de india y de polaco, *beatnik*, de larga cabellera y grandes bigotes, que –ya extraviado en sus devaneos, raptos, momentos de alcohol e intuiciones poéticas– le hablaba al viento, como su admirado Ezra Pound, en distintas lenguas, y encima demandaba al figurón curitibano de Trevisan que por lo menos dijera pío. Era natural que para muchos, como cuenta uno de sus biógrafos, no fuera sino “o loco da aldeia”.⁹ Ese mismo joven, “Rimbaud curitibano con físico de judoca” (como lo definió Haroldo de Campos al conocerlo), a los 19 años viajó como pudo a Belo Horizonte y se apareció en la

⁷ Efectivamente, nada le es más ajeno a Trevisan que una participación pública, ya no digamos polémica. Es un escritor con un carácter singular. El mito del escritor apartado, que no responde llamadas telefónicas, ni da entrevistas, ni recibe visitas, y del que apenas se cuenta con algunas fotografías, se cumple en él a cabalidad. “Soy incurablemente tímido (¡un poco menos con las güeras oxigenadas!)”, decía. Es necesario destacar, sin embargo, que entre 1946 y 1948, cuando apenas pasaba de los veinte años, editó la revista *Joaquim*, que se volvería portavoz de una generación de escritores, con colaboraciones de Antonio Candido, Mário de Andrade, Otto Maria Carpeaux e incluso poemas hasta entonces inéditos de Carlos Drummond de Andrade.

⁸ Cf. Toninho Vaz. “Indicionário”. En *O bandido que sabia latim*. Río de Janeiro: Record, 2001. p. 350.

⁹ *Ídem*.

“Semana Nacional de Poesía de Vanguardia”, animada por los concretistas. Fueron los líderes de este movimiento –los hermanos Haroldo y Augusto de Campos y Décio Pignatari– quienes tiempo después publicarían los primeros poemas de Leminski en las páginas de *Invenção*, la revista que entonces editaban. Ese encuentro de 1963 puede ser, me parece, el dato que formaliza el comienzo de la singular aventura leminskiana, una aventura que vivió y murió “bajo el signo blakeano del exceso”¹⁰ y que hoy, sin la menor duda, resulta emblemática dentro de la tradición brasileña.

En su adolescencia, Leminski vivió el calor de la contracultura y compró cuanta polémica sobre poesía se desatara (especialmente a partir de varios cuestionamientos introducidos por los concretistas) y con la convicción de que una de las mayores virtudes poéticas era la radical negativa a escribir cómodamente sentado sobre lo que otros ya habían hecho. Esto incluía, en primerísimo lugar y de manera coherente con su postura, sus objeciones al concretismo.

En una carta fechada el 13 de abril de 1978, a los 34 años, Leminski le confiesa a Régis Bonvicino que pretende dejar el alcohol porque no quiere morir de cirrosis, a los 44 años, como Pessoa. “Mi hígado –escribió en su carta–, dijo stop, paré de beber por completo: hoy hace una semana que no pruebo una gota de alcohol [...]. Pound y maiakovsky, los mayores poetas del siglo, no bebían”.¹¹ Su posición sobre este aspecto (como sobre muchos otros), sin embargo, era siempre la de una veleta, pues continuó bebiendo y los ejemplos ilustres de escritores alcohólicos tampoco le faltaban. Al final, murió en 1989 justamente como creyó, a los 44 años y de cirrosis, salvo que no como Pessoa, que en realidad murió a los 47.

¹⁰ Cf. Adolfo Montejo. *Correspondencia celeste. Nueva poesía brasileña (1960-2000)*. Madrid: Árdora. p. 193.

¹¹ Régis Bonvicino (ed). *Envie meu dicionário. Cartas e alguma crítica*. 2ª edición. São Paulo: editora 34, 1999. p. 68.

Leminski publicó los siguientes poemarios: *Quarenta clics em Curitiba* (1976, con fotos de Jack Pires), *não fosse isso e era menos / não fosse tanto e era quase* (1980) y *Polonaises* (1980), *Caprichos & relaxos* (1983), *Hai-tropikai* (1985, con Alice Ruiz), *Distraídos venceremos* (1987), *La vie en close* (1991), *Winterverno* (1994, con dibujos de João Virmond) y, póstumamente, *O ex-extranho* (1996). También escribió el célebre volumen de “prosa experimental” *Catatau* (1976), la novela *Agora é que são elas* (1984) y el volumen de cuentos *Gozo fabuloso* (2004). Es autor de “un viaje por el imaginario griego” llamado *Metaformose* (1994) y de dos volúmenes de ensayos: *Anseios crípticos* (1986) y *Anseios crípticos 2* (2001), además de otros escritos de reflexión que nunca fueron incluidos en alguno de sus libros. Escribió biografías de João Cruz e Sousa, Matsuo Basho, León Trotsky y Jesús. Realizó traducciones de libros de John Fante, Lawrence Ferlinghetti, Yukio Mishima, Alfred Jarry, James Joyce, Petronio, Samuel Beckett y una antología de poesía antigua de Egipto. Incursionó también en la literatura para niños con dos libros: *Guerra dentro da gente* y *A lua foi ao cinema*. Fue profesor de historia, redacción y literatura en cursos propedéuticos, así como director de creación y redactor de publicidad. Aunque inició estudios en las licenciaturas de derecho y literatura, nunca obtuvo ningún grado universitario. Compuso música y letra para varios artistas, como Caetano Veloso. Entre 1994 y 1996, se editó *Leminski multimídia*, material digital que rescata fotos y valiosas actuaciones en video del poeta, al igual que fragmentos de canciones, textos y poemas leídos por él mismo, por su mujer y sus hijas, así como por el poeta y músico Arnaldo Antunes.

Por otro lado, en 1997 apareció en México la primera antología de sus poemas, titulada *Aviso a los naufragos* y traducida por Rodolfo Mata, la cual fue ampliada y reeditada diez años después. Asimismo, en 2005, apareció en Argentina un volumen titulado *Leminskiana. Antología variada*, traducido y editado por Mario Cámara, en el

que se reúnen poemas, ensayos, fragmentos de prosa y algunos materiales sobre su obra. Ambas publicaciones constituyen hasta ahora los únicos volúmenes en español de Leminski.

Hoy, en Curitiba, lleva el nombre de Paulo Leminski un importante parque destinado a actividades culturales, lo mismo que una calle de São Paulo. Su obra ha sido motivo de estudio de tesis universitarias (algunas de ellas están publicadas) y su vida está retratada en un par de biografías. Hoy, como señala la profesora Beatriz Resende, Leminski ya no es un autor cuyo lugar en las letras brasileñas resulte polémico: “excepto por algunos neoconservadores, devotos del post-parnasianismo, todos reconocen, de una forma u otra, la importancia que su poesía tuvo en la renovación de una dicción poética a partir de los setenta”.¹²

Antes que nada la poesía

Ya desde esta breve presentación, es posible advertir la importancia que tenía para Leminski el problema de la reflexión y discusión sobre el proceso creativo. Sin embargo, es conveniente comentar este aspecto con mayor profundidad, pues ello nos permitirá introducirnos en algunos de los principales planteamientos del poeta que se desarrollarán en los siguientes capítulos, como lo son sus objeciones al propio concretismo y al ordenamiento social.

En otra carta, ésta de 1977, tratando de animar y provocar al propio Bonvicino, que sentía haberse agotado como poeta, Leminski lo fustiga con diversas ideas sobre el origen, el carácter transgresor y el destino solitario del trabajo de un poeta. Entre otras cosas, le señala: “Escribir poemas no es lo más importante. Pero para quien escribe

¹² “Os órfãos de Leminski”. Tomado de la edición virtual: www.leminski.hpg.ig.com.br

poemas es y tiene que ser lo más importante”.¹³ Este pasaje tiene un interés particular para el presente trabajo, pues además de que se trata de una reflexión sobre la poesía, nos anticipa la importancia que Leminski le conferirá a este arte dentro de su propia vida y, en consecuencia, la razón de que ocupe gran parte de sus reflexiones vertidas en ensayos, notas y entrevistas. “Todo lo demás de mi vida tiene que explicarse con respecto a eso [a la creación poética]. Es el resultado de mi vivir”, sostendrá años después, en una conversación con el poeta Ademir Assunção.¹⁴

El trabajo de creación ocupa un lugar privilegiado dentro de las preocupaciones de un artista, tanto que, en ocasiones, sólo de paso y aun con indiferencia dará cabida dentro de sus tareas a los cómo y los porqués de lo que hace. Sobran los ejemplos de artistas que asumen esta posición, pero conviene citar el caso de Odysseas Elytis, quien, en su ensayo “Antes que nada la poesía”, confiesa su falta de talento para el ojo crítico (aunque tampoco oculta su desdén por éste) y la prosa como su medio de exposición, pues afirma que, para escribir sobre un tema cualquiera, no tiene otra salida que vivirlo, y que al vivirlo, se deja distraer “por aquí y por allá”, extraviando su motivo inicial de estudio.¹⁵ Elytis considera un “pecado” su trabajo reflexivo, sin embargo, tal como lo afirma, se ha aferrado a no dejar de practicarlo, con el fin de no plegarse a aquellos otros poetas que “jamás se salen de los límites que les ha impuesto la Poesía”.

Hasta cierto punto, esta renuencia a plegarse a los límites de la poesía coincide con la de Leminski. Sin embargo, todavía es una posición conservadora. En Leminski, esas vacilaciones e indiferencias por la incursión *pecaminosa* en los terrenos de la reflexión, no tienen ya ningún sentido. Su aventura se propone derribar el desencanto

¹³ Régis Bonvicino (ed). *op. cit.* p. 53.

¹⁴ Véase en esta misma tesis “Un poeta más allá del porqué”. Material tomado de la edición virtual disponible en <http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaio15.htm>

¹⁵ “Antes que nada la poesía”. En *Prosa. Seis ensayos*. Traducción de Francisco Torres Córdova. México: UNAM, 2001. p. 23 s.

entre creación y reflexión, pero también establecer un tránsito de influencias mutuo. La reflexión constituye el principio de sus futuras transformaciones.

El primer ensayo de su libro de reflexiones se concentra en definir tal perspectiva que tenía sobre sí mismo como poeta:

Cuando empecé a mostrar mis poemas a mediados de los sesenta, sentí la endemoniada necesidad de la reflexión. Detrás de mí, tenía todo el ejemplo de la modernidad, de Mário [de Andrade] a los concretistas, tradición de poetas re-flexivos, *re-poetas*, por decirlo así [...]. Desde entonces, poetizar, para nosotros, se volvió un *acto problemático*. Algo para ser pensado, *desautomatizado* [...].¹⁶

Para Leminski, la actividad reflexiva era un aspecto clave del poeta brasileño contemporáneo que mereciera llevar tal nombre. A su juicio, existió en Brasil el “bardo” (dicho así, con un dejo de arcaísmo) entendido como ‘víctima pasiva’, ‘puro’, ‘hipnotizado’ e ‘ingenuo’, cuya extinción vino con la tradición reflexiva inaugurada por el modernismo, el cual hizo obsoleto todo perogrullo en torno a la exclusividad de los críticos sobre el trabajo de reflexión estética:

En el siglo pasado [siglo XIX], el poeta brasileño poetizaba y el crítico criticaba y teorizaba. Ningún poeta relevante del siglo XIX mezclaba la lírica con el ejercicio de la reflexión teórica sobre el quehacer poético. Reafirmaba la más rigurosa división del trabajo [...]. El modernismo cambió todo eso [...]. Hasta el 22, los poetas brasileños seguían, sonámbulos, los automatismos de la tradición heredada, de las escuelas, de los modismos [...]. En el 22, la mejor poesía brasileña sale de su sueño, y empieza a racionalizar.¹⁷

Y añade algo muy importante, que funciona como contraparte peligrosa de esta actividad:

¹⁶ Paulo Leminski. “Teses, tesões”. *op. cit.* (1986). p. 11.

¹⁷ *Ídem.*

La maldición de pensar tiene sus víctimas: vi poetas y poetas de mi generación que se volvían críticos, teóricos, profesores de literatura.¹⁸

Antes que nada la poesía –como apuntaba Elytis–, sí, pero con la “endemoniada necesidad de la reflexión” y con la consciencia de cómo esa necesidad altera la naturaleza del trabajo e impone un riesgo al poeta: dejar de ser poeta. Leminski consideraba necesario reflexionar para ser poeta, no para dejar de serlo. Su aspiración se dirige, pues, a un tipo de poeta en el que la poesía y lo endemoniado (o apasionante) de la reflexión, formen parte de un mismo pecado, y en cuyos poemas la reflexión pueda ocupar incluso el lugar protagónico:

Drummond, el gran heredero de las riquezas del modernismo [...], va más allá: incorpora abiertamente la reflexión a su propio quehacer poético. Buena parte de la producción poética del itabirano tiene como centro el propio quehacer, la propia práctica del poema. Carlos, claro, “luchar con palabras / una lucha perdida...”¹⁹

La luz del trabajo de reflexión, para Leminski, no se asoma a la práctica poética con el fin de rendir cuentas al reino de la certidumbre. Todo lo contrario, alimenta y actualiza el enigma. Es decir, se trata de una actualización que, en primer lugar, derriba la certeza “sonámbula” del bardo que cree que su práctica obsoleta tiene algo que ver con la poesía, y en segundo, devuelve a ésta a su condición original como pregunta:

Incógnita, enigma, nunca más una certeza. Ya no se sabe dónde se halla la poesía. Ni para dónde va. La poesía era una respuesta, el 22 la devolvió a su estado original de pregunta: ¿qué es poesía? ¿En qué consiste ese anómalo acto de la palabra, gobernado por tantas lógicas musicales, lógicas ilógicas, esa zona del discurso donde se admite toda locura y desvarío?

¹⁸ *Ídem.*

¹⁹ *Ídem.*

Como puede verse, dicha reflexión no se dirige propiamente a una ruptura con el pasado, sino a “devolver” a la poesía a su estado original, a que ésta verdaderamente pueda soñar de nuevo, a que no se repita. El proverbio chino que Leminski elige para presentar su libro de “ensayos-anhelos” (*ensaaios-anseios*) no deja lugar a dudas: “Quien no reflexiona, repite”.²⁰

Fracasar, para Leminski, no sería apenas intentar y fallar, sino algo más específico: repetir, imitar. Tal vez por ese mismo motivo, su reflexión no se enfocará más en aquellos bardos ya discutidos por los modernistas y los concretistas, sino sobre ciertos aspectos que lo inquietan de las propias formulaciones del concretismo, aspectos que ya no tienen que ver con el hecho de si se reflexiona o no, sino con problemas poéticos derivados de la reflexión.

Finalmente, como discutiremos a lo largo de este estudio, aun cuando sus reflexiones a menudo tienen en mente al concretismo, éstas revelan una problemática que va más allá de dicho movimiento, pues establecen relaciones inusitadas entre distintos repertorios y responden a la aventura radical que lo caracterizó de “disolución y exploración de las fronteras”, de acuerdo con las palabras de Bonvicino.²¹

²⁰ *Ibid.* p. 11.

²¹ Régis Bonvicino (ed). *op. cit.* p. 9.

II. LA TRANSFORMACIÓN COMO PRINCIPIO

*Este ejercicio de la poesía en mí
es una metamorfosis de lo mismo.*

Gonzalo Rojas

El desconocimiento de sí mismo

Los comentaristas de la obra de Paulo Leminski suelen enfrascarse en una serie de disquisiciones en torno a la conciliación entre la sensibilidad y el pensamiento, la espontaneidad y el rigor, lo popular y lo erudito, con el fin de retratar el carácter multifacético del poeta brasileño y su obra. Sin embargo, con ello suelen también descuidar una problemática importante.

La lectura de esta obra no puede perder de vista el carácter furtivo que de manera específica estableció su autor. Así nos lo hace saber en una línea solitaria de *Metaformose. Uma viagem pelo imaginário grego*, editado póstumamente: “Casi ser es mejor que ser (la pluralidad de los juegos posibles)”. Y también: “El ser, ese sueño de las metamorfosis. Esta noche, nada permanece en su ser, los seres padecen los dolores del parto de las más improbables alteraciones”.²²

Casi ser no es propiamente una inexistencia, sino una manera de no considerarse hecho, terminado, una manera de considerarse una “vibración” o “alteración” continua, un proceso. Leminski apuesta por la grieta que abre el ritmo de la indefinición y las migraciones (o “mutaciones”) que conoce una vida. En ese punto guarda una afinidad muy especial con el escritor inglés John Ruskin (la cual adquirirá una relevancia mayor al final de este capítulo), quien llegó a creer que toda vida era un dédalo de giros

²² Paulo Leminski. *Metaformose*. En Mario Cámara (ed). *Leminskiana. Antología variada*. Buenos Aires: Corregidor, 2005. pp. 211 y 176.

inesperados, un *crinkle-crankle*, un laberinto de pasajes afortunados y callejones sin salida.²³ La obra de Leminski, sin embargo, como veremos, no se ajusta completamente a la idea de laberinto, y cada encrucijada, en su obra, invoca una mezcla de incógnita, intuición y vórtice, como principio de liberación.

Leminski va de forma en forma, en primer lugar, porque cede a ese inevitable devenir humano del que habla el escritor inglés, y en segundo, porque se escabulle de cualquier intento de fijeza que quieran asestarle sus lectores, como una especie de Proteo moderno: “¿Yo? Yo, Proteo. ¿Proteo? No existe Proteo. Proteos. La palabra plural”.²⁴ Salvo que el don de la profecía del dios griego, en Leminski, más bien, es el *don* de la búsqueda de “sentidos” (o del *anhelo* o *ansiedad* de sentidos, a juzgar por el título de sus volúmenes de ensayos), para lo cual el individuo no requiere de ninguna deidad, sino de sí mismo. Si Leminski va de forma en forma es para recordarnos que lo importante no es el retrato sino el movimiento, y que ello significa para él, en cuanto hombre y artista, un conflicto social. En una carta del cuatro de agosto de 1978, le escribe a Bonvicino:

lo hecho
es lo superado

las personas
mientras tanto
te congelan
te reducen
te atan
a lo que hiciste ayer para no hacerlo más hoy ni nunca

²³ Cf. Guy Davenport. “Ruskin”. Traducción de Gabriel Bernal Granados. En *¿Qué son las revoluciones? Y otros ensayos sobre arte y literatura*. México: Magenta, 2008. p. 35. El *crinkle-crankle* es un muro que se caracteriza por seguir una forma sinuosa, serpenteante.

²⁴ Paulo Leminski. *op. cit.* (2005). p. 194 s.

todo ser en movimiento
es peligroso
todo ser que se transforma
incomoda
[...]
Trabaja
Medita
Cambia.²⁵

Es útil recordar aquí un pasaje de José Enrique Rodó, precisamente de su libro *Motivos de Proteo*: “Cada uno de nosotros es, sucesivamente, no *uno*, sino *muchos*. Y estas personalidades sucesivas, que emergen las unas de las otras, suelen ofrecer entre sí los más raros y asombrosos contrastes”.²⁶ En otras palabras, aun cuando el hombre carece de la divinidad de Proteo, posee su propio tránsito, y en él, el don de lo desconocido, y en él, lo furtivo, lo proteico, lo misterioso, la sensación leminskiana de universo. Es ahí adonde nos remite Leminski, y es, también, donde pulsa lo humano y reside la única posibilidad del arte.

Sócrates decía: “conócete a ti mismo”. Y sin embargo, es evidente que al adentrarnos en los pliegues de ese conocimiento, lo primero que salta es el propio pliegue del lema socrático, anunciado por Leminski en *Catatau*: “desconócete a ti mismo”. No es burdamente otra cara de la misma moneda, como no lo es Leminski, sino un principio creativo: cuando el poeta o el hombre se reconocen en las fauces de lo desconocido y no en las arcas de lo ya hecho, aparece la sorpresa de sí mismos, lo inesperado, la dimensión heurística o el horizonte de lo probable que tanto apreció Haroldo de Campos. “Hay que ir más allá de la calidad”, le escribe Leminski a

²⁵ Régis Bonvicino (ed). *op. cit.* p. 83. También hay un breve poema de *La vie en close* que alude a este aspecto: “Todo danza / hospedado en una casa / en mudanza” (cf. Fred Góes y Álvaro Marins (eds). *Melhores poemas*. São Paulo: Global, 1995. p. 196).

²⁶ José Enrique Rodó. *Motivos de Proteo*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1993. 3ª edición. p. 63.

Bonvicino en 1979, “en busca de una incógnita”. Y esa incógnita no puede ser prefabricada, artificial, debe nacer de la inmersión del artista en el desconocimiento de sí mismo. Montaigne, en la obra del curitibano, dice ahora: escribo para desconocerme a mí mismo.

De esta manera, la fijeza del contraste no es lo que define su pensamiento, sino su inmersión en el ovillo de lo desconocido. El contraste aparece apenas para incitar el primer acercamiento y después incorporarnos a un sentido de continuidad: “A diferencia de la recta aristotélica –sostiene el poeta y músico Ademir Assunção– y sus consecuencias en el lenguaje, Leminski coloca su piedra angular en los aforismos de Chuang-Tzu: ‘Lo que es uno es uno. Lo que es no-uno también es uno’”.²⁷

El movimiento de los continuos

En el judo, arte marcial impregnado de zen y de la filosofía taoísta del *wu-wei*, que Leminski practicó desde su adolescencia hasta alcanzar la cinta negra y al cual atribuyó una importancia decisiva en su percepción de la poesía, no hay contrincantes propiamente dichos. Ni siquiera uno mismo es su mayor adversario. No se fuerza nada (*wu-wei*): las estrangulaciones, proyecciones, inmovilizaciones y palancas son imposibles sin el movimiento del *contrario*. Es difícil para Occidente pensar que haya lucha donde no hay oposición y esfuerzo individual, pero justamente en ello se diferencia el judo de la lucha griega.

Al inicio de su instrucción y de todo combate, un judoca toma a otro del traje y

²⁷ “Artilharia ligeira para um kamiqase ou dribles curtos e passes para um craque da poesia”. En Fabiano Calixto y André Dick (eds). *A linha que nunca termina. Pensando Paulo Leminski*. Río de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 35.

ambos se inscriben en un movimiento conjunto llamado *tai sabaki*, una danza sencilla de cuatro pasos o deslizamientos, muy útil para percibir el equilibrio propio y ajeno, que es a la larga lo que inclina la balanza en un encuentro. No sería del todo impertinente asociarlo con un vals, porque después de todo éste viene del alemán *walzen*, que es girar, y es justo lo que ellos hacen: intuir a través de los giros que realiza el cuerpo. Nada sabe un judoca, como el poeta para William Carlos Williams, salvo danzar. Giro, equilibrio, desequilibrio, deslizamiento, vacío y continuidad son sus fundamentos principales. En la poética de Leminski, todas estas nociones cinéticas del cuerpo aparecen sintetizadas bajo el signo de la intuición:

Aprendí mucho en términos de poesía, en el sentido de contar siempre con tus propias fuerzas, de sacar de dentro de ti mismo todo lo que es necesario para el momento decisivo y, sobre todo, la capacidad de no titubear ante una intuición, porque al igual que en la poesía, en las artes marciales, cualquier segundo de vacilación puede ser fatal, puede significar el fracaso de un golpe. Sea en karate, judo o aikido, o incluso en capoeira, cualquier vacilación puede significar la quiebra, el fracaso de un golpe o de un movimiento. En materia de poesía, lo que busco actualmente no es el *tallereo* en el sentido de trabajar y trabajar en algo hasta que ese algo quede bonito, no, es hacer un movimiento de tal forma fiel a un movimiento interior, que salga con la precisión de un golpe de karate.²⁸

De igual forma, el sentido de continuidad que plantea su poética, descubre en el judo una notable correspondencia:

²⁸ Werner Schumman. *Ervilha da Fantasia: Paulo Leminski*, véase el siguiente vínculo en YouTube: <http://www.youtube.com/watch?v=zkl57-hC3ko> Más de una vez, afirmará que *Catatau* nació de su primera gran intuición: la visita ficticia pero históricamente posible de René Descartes a Brasil –como parte de la comitiva de Maurício Nassau–, el filósofo de las ideas claras, desorientado ante la exuberancia desconocida de Recife. La propia tapa de la edición original de *Catatau*, diseñada por el caricaturista Miran y elegida por Leminski, es muy significativa al respecto, porque si bien no alude a las proyecciones básicas del judo (como hace pensar a primera vista), sí se inspira en un fragmento de las pinturas arcaicas halladas en una de las célebres tumbas de Beni Hassan, en el que se representan escenas del arte de la lucha egipcio, el cual inicialmente estuvo reservado a los guardias del faraón y que hoy puede considerarse, acaso, el antecedente más remoto del judo y de otras artes marciales.

Se cuenta que un día, un maestro en el arte de la lucha observó la nieve que caía sobre los árboles, entre los que estaba un sauce. La nieve se acumulaba sobre las ramas de los árboles más rígidos, hasta quebrarlas con su peso. Sólo el sauce permanecía intacto: sus ramas flexibles se inclinaban, dejando caer la nieve. De este principio de *no resistencia*, que vence al oponente con su propia fuerza, nació el judo, enseñado por la naturaleza.²⁹

Todas estas reflexiones del poeta concuerdan con las ideas de Alan Watts, a quien Leminski solía citar en el dojo. Para Watts, el problema radica en la incredulidad intrínseca del poder “en la forma (*do*) suave (*ju*) de girar en la dirección en que se patina, en controlarnos cooperando con nosotros mismos”.³⁰ En el judo, continúa Watts, “uno no debe resistirse a la caída o al ataque, sino controlarlos mediante el movimiento: *no afirmarse* a sí mismo contra la naturaleza, no oponerse frontalmente a la dirección de las cosas”,³¹ lo cual coincide con el criterio leminskiano al abordar el juego de contrarios. En otras palabras, ni el zen, ni el judo, ni Leminski intentan suavizar o relativizar las diferencias para crear armonía, nada de eso: es justo por su condición de diferencia que adquieren un valor.

Sólo cabría hacer una precisión a lo que dice Watts. En el judo no hay ataques propiamente dichos, salvo los *atemis*, que básicamente son para sacar de balance y abrir la posición del contrario. Todo lo que existe es un primer agarre que establece el vínculo entre los combatientes. Y sólo así, hechos un nudo –muy parecido al símbolo del infinito, que en el zen es un círculo y en Occidente suele ser asociado con una curva o cinta curiosamente llamada *lemniscata*–, se inicia el combate. También Leminski lo

²⁹ Paulo Leminski citado por Fabrício Marques. *Aço em flor. A poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 110.

³⁰ “Zen y el problema del control”. En *Esto es eso*. Traducción de Enric Tremps. Barcelona: Kairós, 1992. p. 64.

³¹ *Ibid.* p. 56.

entiende de este modo, como un arte basado en la ausencia de ataques, de acuerdo con el relato que construye su biógrafo, a partir de un diálogo que el poeta mantuvo alguna vez con sus compañeros del Kodokan:

Entre sus anécdotas favoritas –anécdotas, aquí, en el sentido de *koans*– había una que decía que el “verdadero” principio de las luchas marciales fue “asimilado” por un monje tras un largo periodo de meditación ante una pared blanca:

– O sea, ante la nada. Así, en su esencia más profunda, las artes marciales no presuponen la agresión o el contraataque, sino evitar recibir el golpe, ofreciendo al oponente el vacío.³²

El vacío del zen, en el judo quizá más que en ninguna otra parte, antes que un estado mental difícil de comprender, es el vacío puro y llano que el cuerpo recorre (girando) rumbo al suelo. Y esa caída sigue siendo parte de la continuidad. En sus escritos, Bruce Lee, también imbuido en el taoísmo, afirma que el vacío no tiene oponente, pues nada excluye y a nada se le opone: “La luz que ilumina todo es fulgurante y está más allá del movimiento de los opuestos. Es un vacío vivo, porque todas las formas emanan de él”.³³ El judo emana del zen y el tao, y la poesía, por vía de Leminski, emana del judo, mediante giros que siguen y siguen.

En *Romanos* 12, versículo 21, la Biblia dice: “No te dejes vencer por el mal; antes, vence el mal con el bien”, lo cual constituye un apotegma discutible para un verdadero judoca como Leminski. Chuang-Tzu, uno de los padres del taoísmo y maestro de la paradoja, sostiene que no es posible estar en lo cierto sin estar equivocado, que aquellos que quieren un buen gobierno sin su correspondiente desorden, o el bien sin su correspondiente mal, no comprenden los principios del

³² *Op. cit.* p. 82.

³³ *Aforismos*. Traducción al portugués de Claudio Salles Carina. São Paulo: Conrad, 2007. p. 18.

universo. Estas son el tipo de relaciones que le interesan a Leminski. En uno de sus “textos-ninja” (como llama a sus artículos), titulado “Corpo não mente” y publicado en la revista *Corpo a Corpo* en 1987, discurre con claridad sobre lo cuestionable que resulta la dicotomía que establecen aquellos preceptos cristianos, a la luz del zen:

Cuando Francisco Javier, el misionero jesuita, arribó a Japón, en la cúspide de las navegaciones, su catequesis convirtió a millones y el catolicismo comenzó a expandirse por el país. En las cartas que envió a sus superiores en Roma, Javier describe con júbilo los progresos del apostolado en la Tierra del Sol Naciente. Se queja, sin embargo, de los adeptos a una secta llamada zen (debe ser la primera mención del zen en Europa). “No logro convertir a ninguno de los adeptos a esa secta”, confiesa. “No muestran ningún respeto por las cosas sagradas, se ríen de todo y se mofan de los símbolos de nuestra religión”, añade. La razón secreta del fracaso de Javier con los practicantes del zen reside en la radical diferencia entre las relaciones cuerpo/mente (o cuerpo/alma) en el catolicismo y el zen [...]. Quien practica artes marciales, aprende luego que el cuerpo no es una máquina gobernada por un comandante genial llamado mente. A la hora de aplicar un golpe, se siente con claridad que el cuerpo piensa. Es imposible no ver los paralelos entre esa experiencia y la vivencia del sexo que, para ser realizado plenamente, exige un momento de fusión total entre un cuerpo que siente y una mente que dirige [...]. El arte de un judoca o de un karateca no es ‘una cosa mental’, como dice Leonardo de la pintura. Es esencialmente unitaria, anterior o posterior a la dicotomía cuerpo/mente que impregna, subrepticamente, todo el pensamiento occidental de Descartes para acá. Los orígenes de ese divorcio en lo indisoluble son, claro, de naturaleza religiosa: la mente del racionalismo occidental es la hija lega del alma salvable del cristianismo [...]. Es peligroso separar aquello que, por naturaleza, es uno y entero [...]. Nosotros buscamos esa unidad en la práctica de lo lúdico y de lo erótico, en el arte, en el deporte, en el amor y en el sexo.³⁴

Nuestro lenguaje y pensamiento, afirma Alan Watts, son un poco torpes a la hora de comprender relaciones. Es más fácil, continúa Watts, considerar que los opuestos se

³⁴ <http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaioPL3.htm>

excluyen, como Dios y el diablo. En el cristianismo, no sólo es preferible, sino indispensable elegir el bien y no el mal, pues de ello dependerá el destino eterno de cada hombre. Así, lo mejor que se le ha ocurrido a Occidente ante un problema dual, tras “el conflicto en el que el cristianismo y el racionalismo científico han colocado al hombre”, es amputar una de las extremidades o francamente considerarlas por separado: Dios y el diablo, decíamos, pero también sentimiento e intelecto, popular y erudito, vida y libros, arte y ciencia, naturaleza y hombre, ignorancia y conocimiento, olvido y memoria, forma y contenido...

El título del ensayo de Leminski, “Corpo não mente”, puede hacer pensar que amputa la parte intelectual del hombre, pero no es así. En aquella carta del cuatro de agosto de 1978, que citaremos a continuación, deja en claro que su posición –influida por el zen y el judo– consiste en desjerarquizar la mente y sumarla al interior de la estructura humana. Se presenta una estructura de continuidad, una vez más, revelada en la idea de que *la mente comienza en el cuerpo*, lo cual coincide con el *satori* de un atleta, aquel estado zen de *iluminación o comprensión* del dinamismo de los contrarios, que le permite alcanzar el punto máximo de atención y desempeño durante el combate. Asimismo, si consideramos el juego que resuena al interior del título en portugués de aquel ensayo (“Corpo não mente”), Leminski también deja en claro que el cuerpo, esa entidad continua, *no mente*, lo cual es muy adecuado, pues la mentira, tal como lo expuso Henri Michaux en sus escritos de viaje sobre la cultura china, no es más que un invento de los espíritus militarmente rectos, es decir, no impone más que otro dualismo. Por eso Leminski le recomienda lo siguiente a Bonvicino en esta carta:

comienza por la mente

cuando las cosas se pongan difíciles piensa en practicar un arte marcial

(judo aikido karate)

la mente comienza en el cuerpo

ahí está todo lo que te puedo decir después de un día de voluntad y bloqueo³⁵

Para Leminski, por tanto, será el cuerpo el dador de sentido, la voz-ameba que percibe vibraciones de toda índole y cuya intuición aventura una certidumbre tanto en el combate como en el poema, dos acontecimientos cruciales que no admiten el menor titubeo. No es momento de indecisiones, sino de emanar movimientos vivos, iluminados.

Un rigor digamos romántico

Por supuesto que el mejor golpe de Occidente ante un dilema dual, no ha consistido en amputar uno de los elementos. Y menos aún hablando de poesía.

Aunque Alan Watts no les concede demasiado mérito a los poetas románticos, pues considera que valoraron exclusivamente la acción precipitada, la improvisación y el instinto,³⁶ es sabido que aquellos poetas emprendieron un airado ataque contra una añeja conciencia poética en Occidente: aquella que establecía una orgullosa brecha entre el hombre y la naturaleza, y defendía una “vieja posición” narcisista y típicamente cartesiana, de acuerdo con la puntual descripción que hace Robert Bly en su antología *News of the Universe. Poems of Twofold Consciousness*.³⁷ Así, después de poetas tan

³⁵ Régis Bonvicino (ed). *op. cit.* p. 84.

³⁶ Cf. “Instinto, inteligencia y angustia”. *op. cit.* p. 42 s.

³⁷ Cf. Robert Bly. *News of the Universe. Poems of Twofold Consciousness*. California: Sierra Club Books, 1995. 2ª edición. Véase también el notable estudio de Heriberto Yépez sobre esta antología: “Robert Bly. La historia de la poesía según la contrapoética estadounidense”. En *Luna creciente. Contrapoéticas norteamericanas del siglo xx*. México: Conaculta, 2002. pp. 107-114.

importantes como Pope, Swift o Milton, la poesía encontró en Nerval, Novalis, Hölderlin, Goethe, además del caso aislado de Blake entre los ingleses, una insurrección que dejaría una huella persistente en la conciencia de todo el arte, produciendo, hasta el día de hoy, nuevas insurrecciones.

Por ejemplo, en este continente, las contraculturas norteamericanas de mediados de siglo XX, tras las estampidas primitivistas y orientalistas, reconocieron en los románticos acaso su principal coincidencia con una tradición de la que en un principio habían renegado totalmente. En la poesía de modernistas como Williams y Stevens y en las poéticas posteriores de los *beatniks*, Olson o Rothenberg (sin olvidar a Thoreau y Whitman, en quienes la poesía norteamericana tenía ya a sus propios fundadores de esta posición), aquella insurrección mostró nuevas señales de vida.

Es en esta conciencia insurrecta y bifronte (*twofold*), donde hay que ubicar a Leminski. Si para el curitibano “la mente comienza en el cuerpo”, para Michael McClure “la poesía es un principio muscular que viene del cuerpo, como un hombro o un oído” y para Novalis “pensar es un movimiento muscular”.³⁸ En su artículo de homenaje a *Hojas de hierba*, Leminski coincide con esta línea de entendimientos que hemos descrito, cuando afirma que Whitman, “barbudo a la orilla del río” y “libre como un piel roja y como Thoreau”, fue el primer *beatnik*.³⁹

En una carta a Toninho Vaz del 24 de julio de 1978, además de comentarle que se halla multiplicando sus formas hasta el límite de sus fuerzas, le hace una confesión interesante: “ando fanatizado con la idea del rigor, lo cual es un contrasentido / los

³⁸ Cf. Michael McClure. *Grahhr*. Traducción de José Luis Bobadilla. México: Compañía, 2005. p. 97 ss; Novalis. *Gérmenes o fragmentos*. Traducción de J. Gebser. España: Renacimiento, 2006. p. 38.

³⁹ Paulo Leminski. “Folhas de relva forever: a revelação permanente”. En *Anseios crípticos 2*. Curitiba: Criar Edições, 2001. p. 66.

fanatismos nada tienen de rigurosos // un rigor digamos romántico / apasionado / de descubrimiento / invención”.⁴⁰

De esta mistura en torno a las culturas orientales, las insurrecciones románticas y las contrapoéticas norteamericanas, así como de su conocimiento de la cultura griega (y del concretismo, a través del guiño al rigor), se va alimentando la noción y trascendencia del juego de contrastes en la obra de Paulo Leminski.

Feto, muerte y madre: la traducción de los mundos posibles

En un poema de *Distraídos venceremos*, publicado dos años antes de su muerte, Leminski revela que el camino de una “vida entera” es el de “la línea que nunca termina”. Eso explica mejor que nada los giros inesperados de sus mutaciones: zen-beat-malandro-novicio benedictino-“kamiquase”-músico popular-judoca-borracho-anarcoesteta-profesor de historia y redacción-reportero policiaco-redactor de tiras cómicas-políglota-traductor-“último concretista y primero de vaya uno a saber qué”... Como explica también su obra: poemas-ensayos-novelas-*prosas*-biografías-canciones-cartas-apuntes-aforismos-eslóganes-grafitis-traducciones... “Para ser poeta / hay que ser más que poeta”, afirma en una frase que después asumió como lema.⁴¹

Con la obra de Paulo Leminski, estamos ante un corpus que trasmina a través de sí mismo. Por ejemplo, el cuento “Descartes com lentes” es el germen de *Catatau*, y éste, a su vez, cede un pasaje como epígrafe de *Distraídos venceremos*. Sin embargo, dicho corpus va todavía más allá: tenemos prosa que nace de poesía y cartas, prosa que

⁴⁰ Citado por Toninho Vaz. *op. cit.* p. 208 s.

⁴¹ Cf. Toninho Vaz. *op. cit.* p. 252 s.

se comporta como poesía, cartas que a veces son poesía, y viceversa.⁴² O bien, poemas que se infiltran en narraciones –literales y prosificados–, como si no recordaran ya su primera existencia: “Luna en el agua, alguna luna, luna alguna”,⁴³ así como poemas en homenaje a Mallarmé y Basho, transfigurados en pleno viaje por los mitos griegos: “el viejo estanque, el sapo salta, el sonido del agua, eco, eco, Eco”.⁴⁴ Asimismo, el judo se traduce en intuición y la intuición, mientras el poeta da una clase sobre la llegada de los holandeses a Pernambuco, se convierte en *Catatau*.

Bien mirado, en su propio comportamiento como judoca habría otro reflejo vivo de estas transformaciones. Uno de sus compañeros del Kodokan recuerda que cuando Leminski iniciaba un combate, su táctica no se basaba en una especie de medida oriental, sino en el ímpetu, es decir, en el entusiasmo, aquella palabra de origen griego que, según Waly Salomão, nos remite a un ser atravesado por dioses de muchas caras y cuya voz no es la de una simple personalidad, sino la de un médium.⁴⁵ A través de ese entusiasmo característico, Leminski sacrificó voz y rostro, es decir, los retiró del plano de lo civil y los acercó al de lo sagrado. Un rostro entusiasta es un rostro transformado. Y sobre todo: es un rostro transformado en infinitos rostros.

La obra de Leminski es, por último, una obra que traduce obras, con lo cual se presenta una fase más de su propia transformación, como la noche en el final de *Metaformose*:

Cae la noche de las noches, la noche de dentro de la noche de dentro de la noche, la noche que sólo se transforma en sí misma. Nada más puede cambiar eso, a no ser eso mismo [...]. Escucho a lo lejos, muy a lo lejos, la voz del eco que me llama, pero yo

⁴² Cf. Nanci Maria Guimarães. *Leminski: linha mínima*. Tesis. Brasil: Universidade Federal de Rio de Janeiro, 2008. p. 105.

⁴³ Paulo Leminski. *op. cit.* (2005). p. 185.

⁴⁴ *Ibid.* p. 191.

⁴⁵ Cf. Toninho Vaz. *op. cit.* p. 81; Waly Salomão. “HoMMAGE”. En Damián Ortega (ed). *Hélio Oiticica*. México: Alias, 2009. p. 246.

ya no tengo un nombre, ¿qué dioses me toman como materia prima? ¿En qué fábula me transformo?⁴⁶

En “Numa floresta de letras”, anota: “Estoy condenado a transformar mi vida en palabras, a traducir, mejor dicho”.⁴⁷ En otras palabras, a la traducción la verá también como un fenómeno de transformación absoluta de la materia poética y, en consecuencia, también será atravesada por los dioses.

El crítico y traductor tijuanense Heriberto Yépez, en su ensayo sobre Jerome Rothenberg incluido en *Luna Creciente*, habla de una poética de la traducción entendida como “alteración”,⁴⁸ es decir, como modificación sin sentimiento de culpa, pero también como éxtasis y videncia. Leminski no lo entiende de otra manera, aunque él lo eleva al propio dinamismo cultural: “La vida de la cultura es un proceso de traducciones continuas y constantes, donde lo traducido se transforma en un nuevo original, traducido, a su vez, para repertorios más altos o bajos, convirtiéndose en originales nuevos, y así sucesivamente”,⁴⁹ posición que Eliot Weinberger también defiende en sus notas sobre traducción, cuando afirma que una cultura no necesita de lo ajeno para imitarlo, sino para transformarlo.⁵⁰

Por otro lado, Rothenberg afirma que “la traducción es un transplante”, “un medio de entregar y traer a la vida”, y eso es exactamente lo que plantea Leminski con su idea del tránsito estelar entre feto, *mater* y muerte de *Metaformose*.⁵¹ El traductor

⁴⁶ *Ibid.* p. 195.

⁴⁷ Cf. <http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaioPL4.htm>

⁴⁸ Dice Yépez: “En Rothenberg se recobra una conciencia de la traducción no como arte de la equivalencia, sino de la *alteración*, es decir, de la capacidad de hacerse-otro” (*op. cit.* p. 100).

⁴⁹ Paulo Leminski. “Transparalelas”. *op. cit.* (2001). p. 82.

⁵⁰ Eliot Weinberger. “Traducir”. Traducción de Aurelio Major. En *Poesía y Poética* 29 (primavera de 1988). p. 60.

⁵¹ En el prólogo de *Leminskiana*, Mario Cámara recuerda el poema concretista “Metaformose” de Leminski, publicado en 1964, en la ya mencionada revista *Invenção*, del que se tomó el título para el libro de mitos griegos. De dicho poema, construido mediante la permutación silábica, Leminski extrae las palabras *mater*, *mãe*, *feto*, *morte*, *metro*, *amorfo* (como quien extrae el citoplasma, la entidad útil y viva que resguarda el metabolismo de la materia), y con base en ellas Cámara observa un recorrido entre ser y

sería, en consecuencia, un ser en trance, con la capacidad de hacerse “otro” para traer a la vida, justo como el atleta que se convierte en un médium. En este sentido, las aventuras de Rothenberg con los cantos indígenas también son operaciones que hasta cierto punto están relacionadas con el modo constructivista del concretismo, pero sobre todo con un sentido médico, quirúrgico, muy próximo al de las ceremonias “casi religiosas” y sacrificiales, donde un ser sumido en un mágico sueño, como lo describe Valéry en su *Discurso a los cirujanos*, es entreabierto por manos enguantadas.⁵² Es en ese mismo plano –ritual y constructivo a la vez, con el fin de transformar la materia poética– en el que Leminski se sitúa como traductor y el que exige a todo traductor de su obra: más que palabras, se traduce un tejido verbal, un entusiasmo.

A una lengua *voyant*, con “la capacidad de hacerse otro”, que oye voces, no se le puede llamar más una lengua de llegada o pasiva, resignada al botín del *arte de las pérdidas*, sino de partida, *bandeirante*, como la llama Leminski, en alusión a aquellos expedicionarios portugueses del siglo XVI que extendieron los límites de Brasil hasta definir el territorio actual.

Derrida, en una carta a su traductor japonés, afirma que una traducción no es un acontecimiento secundario o derivado, y que cada palabra es esencialmente reemplazable dentro de una cadena (valdría decir genética) de sustituciones. Henri Meschonnic, en su *Ética y política del traducir*, sostiene que confundimos las palabras del poema con el poema, cuando no son las palabras las que hacen al poema, sino al

no ser, así como entre forma y carencia de forma. Además, señala que la ausencia de la palabra escamoteada por el poema, *metamorfose*, evita el cierre de sentidos y reafirma la posibilidad de una permutación infinita (cf. “Contranarciso”. En Mario Cámara (ed). *op. cit.* p. 20 s). Hay todavía tres palabras importantes al interior que quedan de lado en ese análisis, pero sobre las que Bonvicino, en el prólogo a la edición original de *Metaformose*, sí llama la atención: *tema*, *treme* (temblor, sacudida, estremecimiento) y *termos* (relativa tanto al término o conclusión de algo como al grado de cocción, así como al recipiente hermético que conserva la temperatura). Todas ellas, además de “traducir la idea dinámica de mutación” que señala Bonvicino, refuerzan la de un caldo de cultivo que favorece la proliferación biológica del verbo, así como el ciclo convulso entre lo prenatal y la muerte (cf. Régis Bonvicino (ed). *op. cit.* p. 219).

⁵² Cf. Enrique Flores Esquivel. *La imagen desollada*. México: FCE, 2003.

revés, es decir, que la singular carga semántica y *mesmerizante* que las recorre, se debe a la energía que comporta el conjunto.⁵³ Lo hecho es lo superado, habría dicho Leminski; y quizá habría dicho también: toda traducción en movimiento es peligrosa, al igual que el ser, toda obra que se transforma incomoda.

Leminski, como Meschonnic, al mismo tiempo que confía en el poema como “algo material”, considera “el espíritu de la materia, aquel espíritu que, en el fondo, la materia es”.⁵⁴ Deslumbrado con las “transfiguraciones” concretistas, en su ensayo “Ferlinguete-se!”, donde analiza los problemas de traducir al poeta norteamericano Lawrence Ferlinghetti, desafía a “aquellos que piensan que traducir poesía *beat* es apenas cuestión de verter sentidos y no *transcreación*”, es decir, una actividad amparada en un principio “radioactivo”. *Ferlinguetiza*: altera, percibe tu capacidad de hacerte otro. Finalmente, en “Significado do símbolo”, afirma: “Lo que impropriamente llamamos traducción es la construcción de un nuevo objeto, homólogo o análogo, una parodia (=canto paralelo), al Primero”.⁵⁵

El célebre verso matriz de Gertrude Stein (“a rose is a rose is a rose”) puede evocar muy bien los procesos de transformación que sufre la materia poética, como el de la propia traducción, pues se trata de una frase-fase o frase procesual, de acuerdo con la lectura de Yépez, cuyo principio de identidad no es la equivalencia consigo misma, sino la transformación, el principio de la frase que se deshace y se convierte en otra cosa.⁵⁶ Es una línea que nunca termina, para decirlo en los términos de Leminski. Así, de acuerdo con el criterio del curitibano, las traducciones se transforman en nuevos originales y aquellos nuevos originales se transformarán a su vez en nadie sabe bien

⁵³ Cf. Jacques Derrida. “Carta a un amigo japonés”. En *El tiempo de una tesis: deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Traducción de Cristina de Peretti. Barcelona: Proyecto A, 1997. p. 23 ss; Henri Meschonnic. *Ética y política del traducir*. Traducción de Hugo Savino. Buenos Aires: Leviatán, 2009. p. 120.

⁵⁴ Paulo Leminski. “Ferlinguete-se!”. *op. cit.* (2001). p. 55.

⁵⁵ *Ibid.* p. 88.

⁵⁶ Heriberto Yépez. *op. cit.* p. 26.

qué. En *la noche que se transforma en sí misma*. En temblor, feto y madre. El poema, afirma Weinberger, muere cuando no tiene a dónde ir.

En el prólogo a su traducción de *In His Own Write* y *A Spaniard in the Works* de John Lennon (que Leminski tradujo felizmente como *Um Atrapalho no Trabalho*, a partir de la frase *a spanner in the works*, con la que juega el segundo título), al reflexionar sobre la traducción, cita a George Steiner, que a su vez cita a I. A. Richards, que a su vez estará citando a alguien o algo más, a una fuente interminable y desconocida: “es posible que estemos en presencia del evento más complejo hasta hoy ocurrido en la historia del universo”.⁵⁷ Es decir, el fenómeno de la transformación en el que se inscribe todo cuanto es creado. En el fondo, para Leminski, transformación es liberación, es la incursión en una trama de *fronteras salvajes*, como veremos enseguida. Quien no se transforma, quien no se entusiasma... es un desahuciado.

Una brasa a través del caos

En *Envie meu dicionário*, escribe Leminski:

somos los últimos concretistas y los primeros de vaya uno a saber qué

somos centauros

mitad decadentes alejandrinos bizantinos

y mitad *bandeirantes* pioneros Marcopolos

Sinbad

Livingstones

Davy Crocketts⁵⁸

⁵⁷ Paulo Leminski. “Lennon rindo”. *op. cit.* (2001). p. 42.

⁵⁸ Régis Bonvicino (ed). *op. cit.* p. 45.

Uma carta uma brasa através, como se tituló la primera edición de ese volumen de cartas, es un libro de migraciones donde se percibe el carácter expansivo de los intereses del poeta, pero sobre todo la brasa fina de sus recorridos interiores y exteriores. El viaje fecundo a lo largo de sus páginas guarda una profunda afinidad con los diarios “nucleicos” de Hélio Oiticica (un artista plástico de la contracultura en Brasil, tan importante como Leminski), los cuales estaban redactados en varias lenguas y salpicados de palabras compuestas, neologismos, pensamientos-flecha y juegos ortográficos, es decir, elementos que en gran medida se hallaban influidos por la escritura de James Joyce y el laboratorio lingüístico del concretismo.⁵⁹ Con sobrada razón, podemos decir que las páginas de ese libro de Leminski son páginas-parangolé, en alusión a aquellas capas o telas “suprasensoriales” que diseñó el propio Oiticica.

Hecho de rayones, enmendaduras a mano, subrayados, añadidos indiscretos, borrones, frases-ninja o aforísticas (tan características de toda su obra), dibujos, flechas, óvalos, el volumen a menudo luce como un diario infantil o primitivo, en cuanto que sus cartas se configuran, de acuerdo con Maria Esther Maciel, “como crónicas oblicuas de un momento histórico, como relatos transversales de una biografía siempre transitoria. En ellas, la escritura se alinea o desalinea de acuerdo con las intensidades de lo inmediato y lo contingente, al mismo tiempo que se sedimenta en poesía”.⁶⁰ En *Envie meu dicionário* Leminski realiza el viaje imaginario a través de su propia fábula, pues el volumen resulta un verbo sin centro, que se expande en todas direcciones, un verbo entrópico y auto-proliferante, que se alimenta del cadáver de fábulas olvidadas, tal como el propio Leminski describe su cosmovisión en *Metaformose*.⁶¹

⁵⁹ Cf. Guy Brett. “Notas sobre los escritos de Hélio Oiticica”. En Damián Ortega (ed). *op. cit.* p. 187.

⁶⁰ “Nos ritmos da matéria”. En Fabiano Calixto y André Dick (eds). *op. cit.* p. 175.

⁶¹ Cf. Paulo Leminski. *op. cit.* (2005). p. 182.

Ninguna de sus páginas encarna un aire immaculado o de respetabilidad. Por lo contrario, se observa un ímpetu aventurero que pugna por su fundación provisoria pero constante (de ahí la mención de David Livingstone –médico, explorador y misionero escocés del siglo XIX– y de Davy Crockett –héroe popular norteamericano de ese mismo siglo, mejor conocido como “the king of the wild frontier”). Pocos libros como éste ofrecen al lector el placer de que sus propios garabatos se sumen a la molienda general de migraciones, en vez de que sufran la condena por vulnerar la integridad del volumen. Tras cada nuevo añadido, el volumen se acerca a su ruina, pero a la vez vuelve a estar en movimiento, vuelve a ser fecundado.

Trátase de la traducción, la lengua, la escritura o el propio ser, Leminski asume las pérdidas y los descubrimientos que arroja la aventura como la relación entre orden y desorden en el que se funda toda constitución del universo. *La línea que nunca termina* no es una línea eterna o vinculada a las arrogancias de lo universal de las que se burlaba Roland Barthes. Por lo contrario, el propio destino del edificio de la cultura, para Leminski, es el polvo estelar: “allá van: / un día las pirámides de Egipto / llegarán a las estrellas”.⁶² Toda la materia cultural y biológica, para él, no está llamada al orden y la edificación, sino al caos, un caos regurgitante. La relación que establece no es con un universo paternalista, sino anarquista:

El mundo físico (¿qué es, exactamente, “físico”?), tiende, naturalmente, a la desorganización, el caos molecular, el principio cancerígeno en el plano celular, a la equiprobabilidad, a la Entropía, por tanto. Al interior de la materia caógena, el evento/advenimiento del Orden, el más absurdo y abstruso de los estados, Vida y Conciencia, adverso a todas las inclinaciones y apetencias de la materia. Ese Orden, que es Comunicación, quién sabe, y, si digo “quién sabe”, es porque es, por lo menos, probable, y probabilidad es (prácticamente) todo lo que podemos ostentar, eso

⁶² Paulo Leminski. “O ex-extranho”. En Mario Cámara (ed). *op. cit.* p. 89. La traducción, en este caso, es mía.

originario gana su origen en el ambiente mineral, un cristal ya es vida en la piedra, se afirma en la conciencia, metamorfoseada materia, Espíritu aquí en el dolor, en el salario, en la Historia, una pesadilla de la cual aspiro a despertar, así sea para soñar/delirar todo de nuevo, odio por odio, brindis por brindis, asesinato por asesinato, Tenochtitlán, Kyoto, Venecia, Lhasa, Itamaracá. El edificio de la cultura (signos insustanciales: condimentos, artes, ciencias, saberes, mitos, técnicas, ritos, textos, cultos, lenguajes, deseo de infinito, qué vida se conforma con tener apenas el tamaño de la vida), el campo de ruinas de la cultura, representa el más alto grado de armonía en toda la realidad universal (donde el Orden, necesariamente, encarna el más bajo de todos los delitos).⁶³

Este escrito, fechado en 1986, es confuso en parte porque nunca dejó de ser un borrador con tachaduras y enmiendas a mano, pero también porque es deliberadamente caótico, un delirio, una voz que “ora” desde la ruina y no desde el *delito* de la redacción (forma hegemónica del orden civil del lenguaje), en tanto se inspira en las relaciones pulsantes que obsesionan a su autor entre composición y descomposición, como los estados primigenios que dan vida a los procesos culturales. Es en esa condición prenatal o mineral donde Leminski halla el lugar de la poesía.

En su poema “Plotino”, Pound hace referencia a esta circulación de la materia y al modo en que dicha circulación interviene tanto en la configuración del ser como en el de la voz poética:

Como aquel que retrocede a través del nodo de las cosas
Avanzando hacia el vórtice del cono
Enclaustrado en sus recuerdos, solo
En el caos
Yo fui un
Átomo en el trono de la creación⁶⁴

⁶³ “Oração principal”. En Paulo Leminski. *op. cit.* (1988). p. 9 s.

⁶⁴ Citado por Eliot Weinberger. “El vórtice”. Traducción de Ricardo Cázares. En *El poeta y su trabajo* 27 (invierno 2008). p. 4.

El imaginario de Leminski coincide con esta idea de la creación. En el principio, afirma en *Metaformose*, antes de las potestades que pulsán en los Orígenes, era el Caos, “hasta que un dios mayor que los otros dioses inventó la fábula”. Un dios que no es Zeus, sino la propia fábula que no cesa y se revuelve sobre sí misma: “Fue esa historia la que dio orden y sentido a los elementos sin destino”. O, mejor dicho, las fábulas –nuevamente en plural, ya que “no hay una fábula total del universo”–, las cuales “son mayores que los dioses” y crecen –de un modo nebuloso, diría yo– gracias a los hombres, pues estos siempre logran añadir “un punto, un detalle, una articulación imprevista, una aproximación a otras fábulas”.⁶⁵ Las propias fábulas, en la noche profunda –dice el poeta–, están soñando fábulas.

La fábula reverberante es, por tanto, la madre poética de todos los dioses y del resto de las manifestaciones del universo. Una madre anárquica, sin embargo, pues, como sostiene Yépez, “creer en la poesía es creer, sepámoslo o no, en el anarquismo”, en el ser como principio. Y creer en el anarquismo, de acuerdo con una extensa cita que hace Yépez del poeta Jackson Mac Low, no es creer en el caos social, sino en un estado de la sociedad donde no hay una estructura congelada de poder, en un estado social “donde las personas pueden hacer elecciones y tomar iniciativas relevantes en relación con asuntos que inciden en su propia vida”. Y sobre todo, en un estado donde el poeta, en un sentido aristotélico, es nada menos que el hacedor de fábulas. O mejor dicho: un co-hacedor, un co-iniciador, pues anima al resto de los seres a descubrir sus propias fábulas y espera que la suya “ayude a nacer”.⁶⁶ Y en ello coincide Leminski, cuando afirma, en el apartado ensayístico de *Metaformose*, que el mito es “una co-creación”, una “fábula matriz”.

⁶⁵ Paulo Leminski. *op. cit.* (2005). p. 191.

⁶⁶ Cf. Heriberto Yépez. “La lección aleatoria: John Cage, David Antin y Jackson Mac Low”. *op. cit.* p. 85. Véase también el escrito de Jackson Mac Low, “Statement”, citado por Heriberto Yépez. *op. cit.* p. 87.

En la visión del poeta curitibano, ese momento que se debate entre lo entrópico y lo fabuloso es al que aspira la materia y al que le otorga toda relevancia en cuanto que ahí reposa la *equiprobabilidad* de los nuevos seres y sus improbables alteraciones; es “el luminoso principio” que sale victorioso de “las fuerzas nocturnas del Caos primordial”.⁶⁷ Durante la fábula, algunos de estos seres “serán transformados en flores y piedras”, y “otros se transformarán en estrellas y constelaciones”. Las piedras se transformarán en polvo, “y sobre ese polvo, se erigirán muchas leyendas”, ya que “cualquier fábula vive más que una pirámide de Egipto”.⁶⁸

De ahí su incompreensión de la arquitectura: ve un edificio –aparentemente total, definitivo e inmóvil– y se ilusiona con su ruina, pues para él “la fábula es el despertar de la estructura”.⁶⁹ Nada lo habrá complacido tanto como imaginar al sol arruinando el “ardefardo” de alas de cera de Ícaro, por un anhelo de paraíso.

El vórtice

A lo largo del prólogo de *Melhores poemas*, Fred Góes y Álvaro Marins insisten en la noción del “laberinto sin límites”, ligada al mito cretense, para describir la poética de Leminski:

Ir en busca de cualquier aspecto de la obra de Paulo Leminski es como ir en busca del hilo de Ariadna en el temible laberinto cretense habitado por el Minotauro. Y tal vez peor, porque son varios los hilos. ¿Cuál de ellos será el principal? ¿Sólo uno, algunos, todos? Hallar esa respuesta presupone un espíritu aventurero. ¿Por dónde comenzar?⁷⁰

⁶⁷ *Ibid.* p. 185.

⁶⁸ *Ibid.* p. 181.

⁶⁹ *Ibid.* p. 179.

⁷⁰ Fred Góes y Álvaro Marins (eds). “Labirinto sem limites”. *op. cit.* p. 7 ss.

Sin embargo, es difícil aceptar esa lectura que intenta vincular a Dédalo, el arquitecto mitológico del laberinto, con quien se autonostró “anarquitecto de desingenierías”. Nada en la obra de Leminski aspira a representar una prisión o una serie de “camino hostiles” para el individuo. Varios ejemplos a lo largo de toda su obra lo confirman.

En *Metaformose* el laberinto es una “casa monstruosa” construida por “el inventor de los autómatas”, mientras que en *Catatau* forma parte del repertorio irónico de “virtudes, coartadas, inmunidades y potencias” con las que Descartes, “nacido y hecho”, se sienta a la mesa de los notables, además de ser la imagen recurrente que acompaña al filósofo, ora orgulloso de sus “piezas y menudencias” de escrutinio, ora rebasado por “los engaños deliciosos” de la bahía. Asimismo, mientras que al final del ensayo “Cenas de vanguardia explícita” Leminski afirma que “la única forma de hacer que las palabras pierdan su tendencia nazi-fascista, esa manía de marchar con paso-deganso [paso autómata], es hacerlas cantar. O volar. Lo que, en el fondo, viene siendo lo mismo”,⁷¹ en *Metaformose*, Ícaro extiende las alas que diseñó su padre y –volando como aquellas palabras– huye de Creta, del “laberinto a la libertad”. A la libertad de su propio lenguaje, podríamos añadir, con base en lo que escribe el poeta en su famoso poema “Límites ao léu”. Por último, aun cuando Leminski se asume como poeta dialéctico (o, de acuerdo con la oportuna perspectiva de Célia Pedrosa, un poeta de oscilación, duda e indefinición),⁷² en el poema “Desencontrários” el laberinto tampoco goza de su beneplácito, en tanto se presenta como contraparte del sueño poético. En resumen, observar una tentativa de hilos y laberintos en esta obra, alberga un deseo de orientación lineal donde sólo hay fábula y entropía.

⁷¹ Régis Bonvicino (ed). *op. cit.* p. 26.

⁷² Cf. Célia Pedrosa. “Señales de vida y sobrevida”. En Mario Cámara (ed). *op. cit.* p. 319.

A mi modo de ver, el comportamiento de la obra de Leminski está más cerca de aquel juego verbal en el que John Ruskin veía representada su idea de la vida como un dédalo de giros inesperados, *crinkle-crankle*, ya que es una palabra compuesta por casi homónimos y sinónimos (una condición inconclusa muy importante para Leminski, como vimos en los primeros párrafos de este capítulo), que presenta una mutación apenas perceptible de una palabra en la otra y alude al curso sinuoso e imprevisto de un muro que nunca termina, a la vez que acusa, gráfica y lingüísticamente, una inestabilidad, una condición inasible y ondeante.

Hay algunos ejemplos que nos permiten sugerir tal relación con Leminski. En *Metaformose*, el poeta habla de “ecos” y “reverberaciones”, y ambos son fenómenos que se propagan mediante ondas. Por otro lado, cuando Teseo hunde su espada en el corazón del Minotauro –“el señor del laberinto”–, éste llora como un niño y luego se enrosca o arruga (*crinkle*, justamente) como un feto. De igual forma, cuando Leminski piensa en la “irregularidad” de *Me segura qu’eu vou dar um troço* de Waly Salomão, se imagina “una montaña árabe, no rusa”,⁷³ además de que en su ensayo “Tudo, de novo” afirma que la “poesía es lo sinuoso del discurso”.⁷⁴ Por último, aquel serpeo también podría describir el paso irregular, adulterado o errático del borracho, figura inherente a la de Leminski, cuyo célebre estado de ebriedad, además, debería sumarse a sus múltiples transformaciones.

En esta obra, el *crinkle-crankle* es una forma inspiradora, una forma de libertad, pues, al igual que la anarquía, considera al ser en transformación como principio. Un ser, en este caso, cuyo comportamiento asume siempre la forma de un dinamismo plural e inaugura un entramado de relaciones. Lo que tenemos, por tanto, son *crinkle-crankles*, fábulas, giros, *cuasileminskis*, *cuasilemniscatas* y *cuasilenguas* que, en su reverberación

⁷³ Citado por Toninho Vaz. *op. cit.* p. 357.

⁷⁴ Paulo Leminski. *op. cit.* (1986). p. 49.

poética, devienen en espirales. Ni el autor ni el lector buscan la salida, porque no hay encierro, el recorrido del ser es el que funda la estructura. O mejor dicho: “el despertar de la estructura”, como dice en *Metaformose*, en una síntesis inusitada de *satori*, mito y anarquismo. En la breve presentación de sus ensayos, Leminski es claro: su búsqueda crucial es de sentido, “la entidad más misteriosa del universo [...], en una búsqueda que es su propia fundación”.⁷⁵ Así, en el universo leminskiano, el sentido es la entidad más misteriosa y la transformación de este sentido el evento más complejo.

En *Metaformose*, Leminski aclara que la fábula que tiene en mente no es una parábola, sino luz, *un origen que crece*. Y que dicha luz es el principio de los seres. Es decir que, cuando el hombre crece, en realidad fabula; y que, al darse forma, da forma a ese principio luminoso del que procede. Aquel *sentido* del que nos habla el poeta, por tanto, nos remite ineludiblemente a un trayecto fabuloso: “Cuéntame una historia y te diré quién eres. Tal hombre, tal fábula. Narro, luego existo”.⁷⁶ Es natural que afirme en aquella presentación de sus ensayos: “Me niego a vivir en un mundo sin sentido”. Es decir, de seres a la deriva e inertes.

El *narrar* de Leminski no es laberíntico, por lo menos no en el sentido cretense. Ya comentaremos en el siguiente capítulo el problema de la desorientación, pero por ahora podemos decir que el único laberinto carcelario de Leminski se concentra en confundir o contrariar a la hegemonía de la razón, no al individuo como tal. Como ejemplo de esto, podemos mencionar el último pasaje de *Catatau*, ya profusamente citado por la crítica, en el que Artyschewsky –el oficial holandés que puede explicar a Descartes ese “descuido” que es el trópico– llega tras una larga espera, pero borracho, incapaz de dar una sola razón.

⁷⁵ *Ibid.* p. 9.

⁷⁶ Paulo Leminski. *op. cit.* (2005). p. 181.

A pesar de todo, la idea del “laberinto sin límites” no es desechable. Sin embargo, creo que debe ser explicada, por ejemplo, en relación con los laberintos sui géneris de Hélio Oiticica, es decir, aquellas aventuras arquitectónicas y textiles que mediante “nidos”, “grutas-color”, “plazas mágicas”, “penetrables”, “núcleos” y “parangolés”, buscaban despertar una “necesidad cósmica” de liberación en el plano individual y colectivo, ya que en ambos artistas lo que prima es el aspecto fundacional de la estructura y una orientación no lineal, sino que estalla “en todas direcciones” o “suprasensorialmente”, para usar las palabras de Leminski y Oiticica respectivamente. En otras palabras, tendríamos que hablar de un laberinto anarquista.⁷⁷

De igual forma, podríamos relacionar la obra leminskiana con la teoría moderna del laberinto-rizoma –cuya estructura se halla ligada también a un plano cósmico–, pues manifiesta afinidades interesantes. Por ejemplo, en ese laberinto los caminos se conectan entre sí hasta el infinito, lo que permite que su transformación sea incesante y su estructura carezca de centro y periferia, además de que, como en *Metaformose* de Leminski y a diferencia de las *Metamorfosis* de Ovidio, todo puede transmutarse en todo.⁷⁸

La obra de Leminski puede tener una estructura rizomática, pero se alimenta de una cosmovisión entrópica y nebular, término este último que ya habíamos utilizado al describir el crecimiento de las fábulas leminskianas. Más que tubérculos, hay gas; más

⁷⁷ Cf. Hélio Oiticica. “Aspiro al gran laberinto”. En Damián Ortega (ed). *op. cit.* Para que el lector tenga una idea del trabajo de este artista, podemos decir que algunos de esos espacios arquitectónicos –como las plazas mágicas y las penetrables– guardan una fuerte afinidad con el museo experimental *El Eco*, de Mathias Goeritz, mientras que las capas o telas llamadas parangolé hasta cierto punto prefiguran el célebre proyecto de pliegues lanzado por el diseñador de moda Issey Miyake en los años ochenta.

⁷⁸ Cf. Umberto Eco. “La línea y el laberinto: las estructuras del pensamiento latino”. En *Vuelta* (abril de 1987). Véase también Caio Ricardo Bona Moreira. “*Catatau* e o jogo da *differánce*”. En *Catatau de Paulo Leminski: Occam versus Cartésio contra a ditadura da razão*. Tesis. Brasil: Universidade do Sul de Santa Catarina, 2006. En este estudio de maestría, se establece una interesante relación entre la cadena semiótica del rizoma y Occam (“quizá el primer personaje semiótico de la literatura brasileña”, según Leminski), con el fin de mostrar que *Catatau* (libro al que Bona Moreira define como “parangolé verbal”, lo cual coincide con nuestra afirmación formulada páginas atrás al referirnos a *Envie meu dicionário*) es también una obra que se desterritorializa a través de una multiplicidad de tubérculos o líneas de fuga.

que conexiones, emanaciones. Una vida comienza con moléculas en espiral y nebulosas, y en ese principio se inspira la estructura orgánica de la obra de Leminski.

Todas aquellas vibraciones, ondas, reverberaciones y órbitas celestes de *Metaformose*, su libro-mito, son formas fundamentalmente elípticas mediante las cuales el poeta nos incita a rondar la idea del origen, de nuestro propio origen. En otras palabras, su obra aspira a trasminar o disolverse ya no sólo en otra obra literaria sino en el individuo, para provocar en éste el descubrimiento de su propia “incógnita”, es decir, para que pueda “soñar/delirar todo de nuevo”, para que se transforme y libere. El propio Leminski, en cierta forma, llevó a cabo un ritual parecido con sus libros y papeles, pues se sabe que una tarde, ya bastante borracho y al final de su vida, lo hallaron muy tranquilo –al contrario de lo que esperaban– junto a la hoguera de su casa, revisando y quemando una pila de escritos. Así, mientras contemplaba la llama de la hoguera, decía estar oyendo, entre las espirales, los últimos suspiros de algunos poemas del pasado.⁷⁹

Son espirales, insisto, lo que domina en su poética, ni siquiera círculos. En *Metaformose*, nunca aparecen círculos, salvo cuando Ícaro cae en el agua, aunque son “círculos formando círculos”, es decir, ondas, elipses, vórtices. O bien, aparecen en el relato para aludir al dominio de las deidades, a cuyo mundo, como forma de equilibrio por excelencia, efectivamente pertenecen. En el zen, por ejemplo, el círculo es la esencia y símbolo del infinito. La elipse, en cambio, pertenece al de los hombres y es una forma próxima a la inestabilidad dinámica, lo imprevisto y la intuición (elementos caros para Leminski, como hemos visto), tal como la describe el arquitecto japonés Tadao Ando:

Es una forma humanamente expresiva que representa cierto tipo de movimiento: el pensamiento liberal. Creo que puede crear un tipo de espacio capaz de motivar a la

⁷⁹ Cf. Toninho Vaz. *op. cit.* p. 278.

gente a pensar y a moverse en él. Tiene una faceta contemplativa, pero funciona más dinámicamente [y] representa el movimiento direccional de manera más específica que un círculo. Es un espacio de acción y debería sugerir pensamiento activo. Para el museo de Fort Worth, coloqué una elipse a la entrada de las salas [...]. Está allí como un espacio de exposición, pero también para invocar el pensamiento de las personas [...]. También veo la elipse en un sentido más amplio. Creo que se trata de un espacio desconocido para el siglo XX, potencialmente una época muy dinámica, de pensamiento nuevo y liberal, pero también de incertidumbre. Como personas, necesitamos que se nos estimule a pensar en las posibilidades inherentes a la incertidumbre, que nos despierten nuevas posibilidades. Quiero que esas elipses reflejen esa inestabilidad dinámica. Creo que la elipse es un buen símbolo de movimiento para el próximo milenio.⁸⁰

No es el círculo, una forma geométrica sin principio ni fin, sino aquella que en su curso crea diferencia, y que al hacerlo deviene en espiral, la forma simbólica que mejor describe el tránsito de los hombres y los invoca, empezando por Leminski. La imagen de Hélio Oiticica que dibuja Waly Salomão, de acuerdo con un escrito en el que alude justamente a la “fecundidad proteica” y los “giros alucinantes” del artista carioca, podría describir también el dinamismo de Leminski, pues ve a un ser que “se tensionó a sí mismo en cuanto campo inmanente de posibilidades SÍSMICAS y se metamorfoseó en vértigo, vorágine, remolino. VÓRTICE. En la línea por debajo del Ecuador”.⁸¹ El propio Leminski, al referirse a las múltiples fuentes del trabajo del músico y escritor Jorge Mautner, considera que éste se halla al interior del “ojo del ciclón del vértigo”.⁸² Trazar una elipse equivale a invocar nuestro origen, al caos que nos dio principio. Al interior del vértigo de un poeta como Leminski, cada palabra aspira a una idea mítica de la constitución del universo.

⁸⁰ *Conversaciones con Michael Auping*. Traducción de Isabel Núñez. Barcelona: Gustavo Gili, 2007. 2ª edición. pp. 25 y 51.

⁸¹ “HoMMAGE”. En Damián Ortega (ed). *op. cit.* p. 242.

⁸² Paulo Leminski. “Territorio libre. Sobre Jorge Mautner”. En Mario Cámara (ed). *op. cit.* p. 229.

En su ensayo “El vórtice”, Eliot Weinberger hace saltar astillas de diversas fuentes, aun de las más extravagantes, para mostrar los mitos en que, bajo la forma del remolino, se han inspirado distintas culturas, en relación con el origen y destrucción de lo humano. Su ensayo termina *más o menos* como inicia, como aquellas historias con varios comienzos de *Metaformose*, a través de un rito azteca:

El vórtice es el fin de los tiempos. T.S. Eliot dice en “East Coker”: “Dando vueltas en un vórtice que llevará / Al mundo a ese fuego destructor / Que arde antes del reinado de los glaciares”.

El vórtice es el principio del tiempo. En una versión del mito azteca de la creación, Quetzalcóatl, en su papel de dios del viento, sopla sobre una pila de huesos con un caracol para crear a la humanidad. Un caracol es un vórtice que puede sujetarse con la mano. En náhuatl, la misma palabra significa “arremolinar” y “dar vida”. Ellos creían que había ciertos poemas que nacían en un árbol de flores en el paraíso que bajaba girando a la Tierra.⁸³

En vano esperaremos que Leminski, cuyos *anhelos crípticos* son “aventuras de un investigador del sentido en el torbellino de las formas y las ideas”, pudiera privilegiar al concretismo (junto con sus ideas en torno a la novedad y la invención) como entidad intocable, por más deslumbrante que éste fuera, en vez de sumarlo a la molienda de su propio devenir. Ni siquiera la muerte, para él, anuncia el fin de los cambios, tal como lo escribe en un pequeño testamento al final de su vida: “Salgo de la embriaguez de vivir, para el sueño de otras esferas”.⁸⁴

⁸³ Eliot Weinberger. *op. cit.* p. 22.

⁸⁴ Citado por Ademir Assunção. *op. cit.* p. 44.

Tras su muerte, Bonvicino le cuenta a Eduardo Milán que su amigo vivió y murió en el exceso como una estrella de rock. “Pero para mí es más”, dice Milán, “dentro y fuera de Brasil, Leminski es una estrella cósmica”.⁸⁵

⁸⁵ Eduardo Milán. “Esboço a distancia (o que aparece de longe, também nos textos): Leminski”. En Fabiano Calixto y André Dick (eds). *op. cit.* p. 23. “Estrela de rocha” –la expresión que utilizan los traductores del texto de Milán al portugués y que yo re-traduje al español como “estrella cósmica”– establece un juego con *estrela de rock*, pero también con *star stone*, aquella asteria (diosa y piedra a la vez) con el don de la transformación.

III. PROBLEMAS CON EL CONCRETISMO

El concretismo o significa libertad

o no significa NADA.

Paulo Leminski

Sería un error pensar que las objeciones que Leminski hace a las perspectivas poéticas incorporadas por el concretismo están formuladas desde una vertiente teórica o *formal*: “Los patriarcas ya teorizaron bastante por nosotros / fue su martirio. Que las estatuas de la libertad y del rigor velen por nosotros”.⁸⁶ Su aventura reflexiva, por lo mismo, se encamina en una dirección más relajada, espontánea, apoyada en una dicción coloquial, acorde con el espíritu tropicalista que domina su época. No desecha los caminos del intelecto, pues para él, como vimos, hay un libre flujo entre sentir y pensar a lo largo de los dominios del cuerpo, sino que se aparta de los vehículos formalizados por el concretismo y desarrolla una expresión propia.

Por ejemplo, mientras los ensayos de Haroldo de Campos –luminosos, apasionados y atentos a la “responsabilidad creativa” que el poeta paulista exige a la escritura del género– suelen apoyarse en las herramientas de la crítica, la teoría y aun de la academia, los escritos de Leminski son más arrebatados e inmediatos. No los caracteriza el diálogo con otros documentos críticos y casi siempre hablan con el tono de la arena. Tal como lo explica el poeta y antropólogo Antonio Risério:

A diferencia de Haroldo, Leminski no tiene densidad ensayística. Escribe por atajos. Sus escritos son telegráficos, tejidos en frases rápidas, a menudo brillantes, pero sugiriendo, en general, el aspecto de un montaje aforístico. Sus características más destacadas son la variedad de las informaciones (del kendo japonés a la esgrima de

⁸⁶ Régis Bonvicino (ed). *op. cit.* p. 50.

Descartes, o del cinismo griego al budismo zen); el brillo de los fragmentos; el humor; y una especie de atención relajada.⁸⁷

Su primera crítica a los concretistas no se dirige propiamente a ellos, sino a sus seguidores. “Todo lo que los concretos dijeron / es cierto / pero hoy tiene que ser leído de un modo relativo / no absoluto”, sostiene, y reclama un arsenal vivo y multifacético que “relativice” el *marco* concretista:

TRANSCIENDE
HUYE
OLVIDA
ENFRENTA
MADURA TU INTERIOR
REZA
TRABAJA
MEDITA
CAMBIA
TRADUCE TODO EN TÉRMINOS SEMIÓTICOS
ANALIZA TODO EN FUNCIÓN DE LA PLENITUD QUE QUIERAS ALCANZAR
HASTA QUE ALGO TE COMPLAZCA
TRANSFORMA EN SIGNOS LOS ACONTECIMIENTOS QUE TE ATORMENTAN
EN VERSO
IDEOGRAMA
PROSA
DIARIO
MEMORIAS
PALABRAS PARA CANTAR
¡RELATIVIZA!⁸⁸

El motivo fundamental de “ser más que poeta” es no “acabar haciendo literatura de literatura”, en un momento en que “la literatura asume el aspecto/rostro del

⁸⁷ “O vampiro eléctrico de Curitiba”. En Fabiano Calixto y André Dick. *op. cit.* p. 372.

⁸⁸ Régis Bonvicino (ed). *op. cit.* p. 83.

concretismo”.⁸⁹ De igual forma, cuando critica la vulgarización del cuento, señala que toda esa producción “sale de los libros de literatura, no de la vida, que es la madre inagotable de los procesos, formas y estructuras”.⁹⁰ El cuestionamiento de Leminski, por tanto, propone que las posibilidades que una vida específica tiene de producir una escritura igualmente específica, aunque favorecidas por el conocimiento de las líneas concretistas (o de toda una tradición), no terminen siendo desplazadas por un marco de “obligaciones”. Que el comienzo de la escritura sea una “incógnita” y no un plan piloto:

No crean que mi fascinación iba por el lado racionalista de aquella tendencia. Que me disculpen los René Descartes y los Le Corbusier pero lo que siempre disfruté en la cosa concretista fue la locura que aquello representa, la ampliación de los espacios de la imaginación y de las posibilidades de la nueva dicción, del nuevo sentir, de la nueva y gran expresión [...]. Lo que yo disfrutaba, disfruto y disfrutaré era el carácter explosivo que aquella cosa tenía en sí misma. Institucionalizar esta “explosión” como vanguardia explícita y sistemática es algo que siempre vi con recelo. Detesto las obligaciones.⁹¹

Se advierte aquí que su relación con el concretismo está fundada en la locura, la explosión y el exceso, no en la obediencia a los “patriarcas”, o peor aún: a la institucionalización de estos.

Ya en los años veinte, Oswald de Andrade, en el fundamental “Manifiesto antropófago”, le otorga un carácter decisivo a la maduración interior que experimentó la cultura brasileña: “Antes de que los portugueses descubrieran el Brasil, el Brasil había descubierto la felicidad”.⁹² Es a la necesidad inexcusable de este primer descubrimiento

⁸⁹ *Ibid.* p. 119.

⁹⁰ *Ibid.* p. 198.

⁹¹ *Ibid.* p. 24.

⁹² “Manifiesto antropófago”. En Jorge Schwartz (ed). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. p. 178.

a lo que Leminski insistentemente llamará a través de su poética y al que en el capítulo anterior asociamos con el judo y el *satori*.

Sin embargo, en el Brasil de los años setenta, sucede todo lo contrario: “el plan piloto se volvió plan pirata”, hasta convertirse en “la carta tradicional de la cocina vanguardista brasileña”.⁹³ Eduardo Milán, en una entrevista reciente, afirma que eso es “jugar a la poesía ganada” –aun cuando, como en el caso de los concretistas, se trate de una victoria reciente y de vanguardia. No hay estabilidad ni lugares ganados en la poesía, continúa, sino espacios a plantear, como parte de un mismo proceso de movilización. La correspondencia con los planteamientos de Leminski es absoluta:

Si una tradición no se transforma se petrifica [...], imposibilita toda alternativa, toda transformación. Es posible ver una ruina como la metáfora de una tradición, no sólo del tiempo. Lo que ocurre es que esa metáfora del desgaste y del paso del tiempo fue reauratizada por el presente vertiginoso e incierto en términos artístico-estéticos [...]. Esa es la cuña metida que impide ver la necesidad de transformar la tradición –o sea: verla desde un presente–: todo lo pasado con su semántica de viejo, empolvado, degradado adquiere prestigio en sí por la ilusión de “estar en otra parte”, cuando en realidad está a tu lado o frente a ti. Mientras uno esté enamorado de un pasado añejo y distante que no sabe ya qué significa realmente será muy difícil transformar el presente.⁹⁴

Para Leminski, todo puede ser metáfora de cualquier cosa y cualquier cosa puede ser traducida en una cosa cualquiera, de manera que “no hay centro, el centro puede estar en cualquier parte, al mismo tiempo, o no estar en ningún lado”, y esas ideas sobre la fábula del universo las lleva también a la tradición.⁹⁵ En consecuencia, descentralizar el concretismo, cuestionar las formulaciones “pirata” que abusan de una

⁹³ Régis Bonvicino (ed). *op. cit.* pp. 36 y 25.

⁹⁴ Nicolás Cabral. “La poesía como desacuerdo. Entrevista con Eduardo Milán”. En *La Tempestad* 74 (septiembre-octubre 2010). pp. 83.

⁹⁵ Paulo Leminski. *Metaformose*. En Mario Cámara (ed). *op. cit.* p. 183.

aparente estabilidad y encontrar una salida propia ante el impasse, se convertirán en el cometido del poeta:

Leminski mostraba una personalidad fuerte –con ideas y dicción propias– y de inmediato se impuso como una presencia inconfundible en la poesía de ese periodo: produjo así una verdadera “descompresión” en el rigor heredado por la poesía concretista. Tal vez la suya haya sido la mejor respuesta, en aquel momento, a las construcciones-provocaciones del concretismo (una piedra en medio del camino de todos en aquella época; recuérdese el peso de ciertas afirmaciones del “plan piloto” como la que da por cerrado el ciclo histórico del verso), o sea, establecer una diferencia, hacer algo distinto, buscar lo nuevo de nuevo. Sus poemas, en ese aspecto, resultaron más contundentes e instigantes que algunas composiciones visuales de sus compañeros más nuevos. Leminski, ya maduro y experimentado en la lucha poética, descubrió su salida ante el impasse, abrió una puerta, influenciando a los entonces jóvenes poetas en busca de un lenguaje propio.⁹⁶

Si el concretismo nació negando la lírica y manifestando –como lo señalaría Haroldo de Campos más tarde, de acuerdo con una paráfrasis de Rodolfo Mata– que “el linaje al que se afiliaron fue el de la modernidad mallarmeana, preocupada por el sentido ‘constructivista’, estructural y metalingüístico del poema, y no la rimbaudiana, comprometida con la alquimia del verbo, de la cual resultó el surrealismo”,⁹⁷ el propio Haroldo, ya desde aquella aparición de Leminski en la “Semana Nacional de Poesía de Vanguardia” en Belo Horizonte, veía a un “Rimbaud curitibano con físico de judoca”.

En Leminski, el primer paso de su desmesura es la desorientación. Sea Cartésio en el trópico de *Catatau* o sea la poética concretista adulterada por el choque con el tropicalismo: “Me interesa mucho el roce entre visceralidad tropical y geometría

⁹⁶ Carlos Ávila. “Ler pelo não, além da letra”. En Fabiano Calixto y André Dick. *op. cit.* p. 27.

⁹⁷ Rodolfo Mata. “Prólogo: Haroldo de Campos y la poética del ensayo”. En Haroldo de Campos. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México: Siglo XXI Editores, 2000. p. X.

cartesiana. Es muy probable que sea ese el problema nacional”.⁹⁸ *Catatau* representa una *pororoca*:

Llamé “pororoca”, en un artículo, al encuentro de la Poesía Concreta paulista y el tropicalismo bahiano. En mi opinión, ese encuentro es el suceso más importante de la cultura brasileña en los últimos diez años. La Poesía Concreta es cartesiana. El tropicalismo es brasileño. El choque entre esas dos realidades fue una revelación riquísima. El encuentro del mar con el río, Amazonas versus Atlántico. *Catatau* es *pororoca*. Es un libro tropicalista, el libro tropicalista que Gil y Caetano jamás se interesaron por hacer. De hecho, iba a dedicarles el libro. Pero preferí dedicárselo a Augusto, Décio y Haroldo.⁹⁹

En el poeta curitibano hay una especie de goce y un convencimiento de que sólo cuando el individuo se ve nuevamente rebasado por el dinamismo de las cosas y de los seres, indiferente a la arrogancia del poder que otorga una adquisición cartografiada de sentido, es cuando puede suscitarse el descubrimiento tanto en un poema como en un espacio: “Una ciudad tiene que nacer solita, en un brote de espontaneidad”.¹⁰⁰ Tal como lo explica Risério:

La imposibilidad de pensar el Brasil en términos del pensamiento europeo, esta es la fantasía intelectual de Leminski, con derecho a todos los brillos [...]. Leminski se dedica obsesivamente a perturbar la obsesión racionalista. Este es el tema que lo anima. El choque entre, por un lado, la subjetividad, la incerteza, el antipositivismo y, por otro, la lógica impecable. Los imprevisibles meandros del mundo y la nitidez de la ciencia exacta. Leminski quiere introducir elementos corrosivos en el cuerpo del pensamiento lógico.¹⁰¹

⁹⁸ Citado por Antonio Risério. *op. cit.* p. 363.

⁹⁹ Régis Bonvicino (ed). *op. cit.* p. 206 s. *Pororoca*, según el Diccionario Aurelio, es un macareo de algunos metros de altura, muy destructivo y estruendoso, que ocurre cerca de la desembocadura del Amazonas y algunos ríos de Maranhão.

¹⁰⁰ Paulo Leminski. “Ler uma cidade”. *op. cit.* (1986). p. 118.

¹⁰¹ Antonio Risério. *op. cit.* p. 374.

Existe una foto de Leminski y Alice Ruiz en Ipanema que es significativa al respecto. Él está parado en una esquina, ligeramente detrás de su mujer, y detrás de ambos, en lo alto, hay una señal de tránsito que indica el sentido de la vialidad. Leminski mira resuelto hacia la cámara (hacia el hipotético espectador de la fotografía, interpelándolo), extiende el brazo derecho y apunta justo en la dirección opuesta a la de la lámina. Alice Ruiz, mientras tanto, gira la cabeza hacia un lado y apunta hacia otro. La señal civil es contrariada, desjerarquizada; el elenco de sentidos es puesto en crisis, incluido el de Leminski. Lo que consiguen no es la anulación de aquella señal, sino su sometimiento al ritmo del juego. Lo que se suscita es el lugar desquiciado, la adulteración o el sabotaje de la sintaxis civil de una ciudad. Sin ellos dos, es un ángulo perfecto, instaurado, civilizado; con ellos, es el lugar del que tiran múltiples fuerzas. El espacio dominado por el rigor del ángulo aloja ahora elementos fluctuantes como la perplejidad, el juego y el deseo. De este modo, puede comprenderse que Leminski no rechaza la geometría, sino que demanda una presencia que la habite, lea y contamine. Y que, al habitarla, emprenda su búsqueda de sentido:

Una ciudad se lee con el cuerpo [...]. Una ciudad no se lee con el cuerpo. Una ciudad se lee con la vida. ¿La vida sabe leer? [...] Una ciudad se lee con todo. Una ciudad se lee en todas direcciones. Me lleva a la calle fulana esquina mengana. ¿Eh? ¿A la esquina entre cuál y cuál? ¡Esa esquina no existe, señor!”¹⁰²

Su propuesta demanda un comportamiento irregular, contradictorio o absurdo y que vaya en todas direcciones: “El arte no avanza ‘hacia delante’, como las piernas al caminar. Avanza para todos lados, como la piel en un día caluroso, o de mucho frío”.¹⁰³

Y un artista que responda a dicho imperativo del arte: “rompe / vuélvete más irregular /

¹⁰² Paulo Leminski. “Ler uma cidade”. *op. cit.* (1986). p. 118 s.

¹⁰³ Régis Bonvicino (ed). *op. cit.* p. 26.

sé más inconveniente”, de acuerdo con un exhorto que le hace a Bonvicino en una carta de octubre de 1977. En ese mismo sentido, en la carta siguiente, añade: “tu entrevista para *Caspa* / linda / sólo que andas muy circunspecto, serio, casi concretista”.¹⁰⁴

En consecuencia, lo que aprecia de cierta poesía “*underground*” (como la de Jorge Mautner, Waly Salomão y Torquato Neto) y lo que extraña en la del trío paulista es una condición inestable: “aunque no están iluminados / por la luz total / o el rigor concretista / muestran irregularidades / portadoras de información [...] / ¿quién sabe qué invención habrá allí?”¹⁰⁵ Por otra parte, en las traducciones al francés de las obras de Guimarães Rosa, lamenta que se pierda “toda su aspereza *jagunça* [es decir, bronca, bandolera], sus irregularidades e invenciones”, mientras que en su traducción de Lennon afirma: “John no escribe errado: él, mocososo, escribe ‘errores’”.

En su ensayo “Amar a Schumann”, Roland Barthes advierte una diferencia muy interesante en el uso del piano. Por una parte, distingue “un virtuosismo un tanto helado, una ejecución perfecta (sin falla, sin azar), del que nada queda por decir, pero que tampoco exalta, ni transporta: lejos del cuerpo”; se trata, según Barthes, de una producción ligada al cambio de un individuo que se ha vuelto cada vez más gregario y quiere músicas colectivas, como expresión del *nosotros*, más que del *yo*. En contraste con ese piano impecable pero “misteriosamente empobrecido e incompleto”, hay otro “aproximativo” que va más allá de la escucha, dentro de los músculos, “por los golpes de su ritmo, y como dentro de las vísceras, por la voluptuosidad de su *melos*”; es un piano “privado”, “reacio a la aproximación profesional”, “inestable” y que “implica una inocencia de la técnica”. Cada que ese piano habla, afirma Barthes, se habla a sí mismo, no a oyentes en masa, sino *a mí*, aquél que lo interpreta y aquél que lo escucha de un

¹⁰⁴ *Ibid.* pp. 53 y 56.

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 106.

modo íntimo, es decir, “egoísta”, devolviendo al individuo un problema que la vulgarización –paradójicamente siempre mezquina– pretende dispensarle.¹⁰⁶

Esa ejecución fría que describe Barthes coincide perfectamente con el virtuosismo con el que Leminski termina identificando a los maestros concretistas (exceptuando siempre “la furia de Décio”) y finca sus preocupaciones en la corrupción de la entidad poética que proponen, a través de una inmersión en el *melos* del cuerpo y sus irregularidades. A finales de los ochenta, planea editar una “IMPrevista de vulgaría”, una “revista de vanguardia vulgar”, con el elocuente título de “Señales de vida”, donde lo vulgar, desde luego, no es el sacrificio del fundamento de un determinado material para volverlo accesible, sino aquella corrupción de lo previsible e impecable, tal como le comenta en una carta a Bonvicino:

mi poesía está muy bonita
demasiado bonita
demasiado bien hecha

tiene que quedar más fea

todavía es una poesía de construcción
constructivista

tiene que ser más destructiva¹⁰⁷

Los concretistas, que comienzan escribiendo poemas conservadores en la revista *Orfeu*, dirigida por la Generación del 45, emprenden una operación radical que erradica la gordura inefable, onírica, misteriosa y sonetista, impuesta por aquella misma

¹⁰⁶ Roland Barthes. “Amar a Schumann”. Traducción de Jorge Ayala Blanco. En *Nombres. Revista argentina de filosofía* 1 (diciembre de 1991). p. 97 ss.

¹⁰⁷ Régis Bonvicino (ed). *op. cit.* p. 159.

generación que rechazaba los criterios del modernismo. En su ensayo “De la poesía concreta a *Galaxias* y *Finismundo*”, Haroldo de Campos explica:

Los portavoces del 45 alegaban que nuestros modernistas [...] no tenían noción de la forma, eran indisciplinados, descuidados en el oficio de la escritura; en una palabra *in-formes*. Esa objeción nacía de una idea limitada de lo que es forma; de un concepto de forma que en portugués se designa más bien por la palabra *fôrma* (fonema “o” cerrado, por oposición a “forma”, “ó”). *Fôrma* en portugués tiene el sentido de molde, de forma ya hecha y acabada, cuyo paradigma es el soneto de perfección parnasiana rematado con llave de oro [...]. El ideario de los poetas del 45, su antiexperimentalismo, su inclinación al *decorum* y el comedimiento, su preocupación por el *clima* del poema (donde todo fuese armonía y consonancia) era algo que no nos atraía a nosotros tres poetas novísimos [...]. En 1959, Gullar encabezaría la disidencia *neoconcreta*, buscando infiltrar el subjetivismo y el hedonismo en el rigor de los *geómetras* paulistas, afinados con la *ingeniería poética* de João Cabral.¹⁰⁸

Para Leminski, no hay vuelta de hoja: “el precio de mirar hacia atrás es volverse Ferreira Gullar”. Sin embargo, para Leminski, esa operación rigurosa del concretismo acabó también despojando al poema de todo gesto vital. Para él (que afirma ser más concretista que los concretistas, pues, a diferencia de ellos, nació en la línea de tal movimiento), la “exclamación” o “aquello que ya fue conquistado” por Haroldo, Décio y Augusto debe “entrar en la corriente sanguínea de la cultura”.¹⁰⁹ De ahí que convenga discutir brevemente algunas de las consideraciones que el poeta, músico y filósofo Antonio Cicero, siempre ordenado y lúcido, vertiera en su columna del 24 de noviembre de 2010 en el diario *Folha de São Paulo*, titulada “O construtivismo brasileiro”:

Hace pocos días leí, ya no recuerdo dónde, que en realidad De Gaulle jamás declaró que Brasil no era un país serio. Por otro lado, parece un hecho que su compatriota

¹⁰⁸ En Horacio Costa (ed). *Estudios brasileños*. México: UNAM, 1994. pp. 130 y 147.

¹⁰⁹ Régis Bonvicino (ed). *op. cit.* p. 67.

Lévi-Strauss llegó a decir que “Brasil es un país surrealista”. Frecuentemente oigo a brasileños que afirman lo mismo que el antropólogo francés. Quizá tengan razón; pero quizá sea exactamente por eso que, en comparación con lo que ocurrió en Portugal, España o Francia, por ejemplo, el surrealismo haya logrado relativamente poco en las artes brasileñas.

¿Será que, como observa el poeta alemán Friedrich Hölderlin, nada aprendemos con mayor dificultad que usar libremente lo que nos es natural?

Con eso en mente, recordemos también lo que cierto cliché bien representado, por ejemplo, en películas de Hollywood de algunas décadas atrás, hace del hombre tropical un mero esclavo de la naturaleza circundante, de los vicios o las pasiones que ésta le impone, reduciéndolo a la indolencia y a la pasividad. Si Hölderlin tiene razón, ¿no será exactamente por eso –contra tal supuesto destino– que Hélio Oiticica, por ejemplo, decía sentir en el centro del alma brasileña una “voluntad constructiva general”?

[...] El arte brasileño y moderno canónico, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX –desde la epopeya glauberiana del *cinema novo* a la decantación joão-gilbertiana de la samba y la *bossa nova*; desde el plan piloto de los arquitectos de la visión y locura de Brasilia al plan piloto de los poetas concretistas de campos y espacios de São Paulo; desde la psicología de la composición de João Cabral a los relevos espaciales de Oiticica; desde los animales geométricos de Lygia Clark a la película *O Cinema Falado* (1986), de Caetano Veloso, etcétera–, todo parece confirmar la “voluntad constructiva general”.¹¹⁰

Si bien son pertinentes sus críticas a lo que más adelante llama “la concepción estereotipada de los trópicos”, habría que considerar que tal constructivismo tampoco se desentiende de eso que les es “natural” a los brasileños, como sucede –por ejemplo– con Niemeyer, uno de los arquitectos a los que alude, quien desarrolló una curva tropical, al margen del ángulo recto de Le Corbusier. La discrepancia de Leminski, se da justamente al interior de ese constructivismo. Su aventura crítica consiste en “desestetizar” tanto los poemas como los vehículos de publicación y los escenarios, dominados por la estela concretista y en cuya práctica sí observa una ausencia

¹¹⁰ <http://antoniocicero.blogspot.com/2010/11/o-construtivismo-brasileiro.html> Blog administrado por el propio Antonio Cicero.

emotiva.¹¹¹ Es en ese sentido que afirma: “Sin abdicar de los rigores del lenguaje / necesitamos meter pasión en nuestras constelaciones / pasión / PASIÓN // el día que me quieras / voy por la vereda tropical / reloj / no marques las horas”.¹¹² Es interesante observar que Leminski no margina el material poético de los boleros ni disimula su gusto por ellos, sino que les otorga un lugar protagónico.

La corrupción del poema concretista que Leminski confabula recae en el *filin* (al margen de que a menudo también sea utilizado como estereotipo tropical) de un poeta “plebeyo”, “sucio”, de “vulgardia”, en presencias humanas de interlocución:

los concretistas (décio, fuera) nunca tuvieron muchas cosas que decir, tuvieron una
(¡EL SIGNIFICANTE EXISTE!) y la dijeron muy bien.

it is over. so what?

[...]

como canta roberto carlos: ¿de que vale todo eso,
si tú no estás aquí?¹¹³

Son presencias erráticas por naturaleza las que atraen a Leminski, porque “HERRAR ES UMANO”.¹¹⁴ Para él, la genuina expresión artística está en las obras que se apartan de la simetría: “prosa de invención / poemas / casi-ensayos // soñé esa simetría // pero ni las cosas ni las obras / son simétricas”.¹¹⁵

Al igual que en el piano aproximativo de Barthes, cargado de falla e imprevisión, la poesía para Leminski recae en un individuo errático (y errante, como lo mencionan Maria Esther Maciel y Célia Pedrosa en sus estudios), como si éste incubara una especie de mal bicho que impide todo estatus de perfección, de forma pasteurizada

¹¹¹ Régis Bonvicino (ed). *op. cit.* p. 117.

¹¹² *Ibid.* p. 45.

¹¹³ Régis Bonvicino (ed). *op. cit.* p. 116

¹¹⁴ *Ibid.* p. 150.

¹¹⁵ *Ibid.* p. 39.

y definitiva. Ya a los 15 años, en una breve carta dirigida a uno de los padres que fuera profesor suyo en el monasterio, sostiene: “Cambié un poco, tengo más orden interno y externo. Sigo en lo mismo: AUT EGO – AUT NIHIL”.¹¹⁶ O yo o nada: o yo o el helado baldío del virtuosismo concretista. Judoca al fin, no se afirma a sí mismo, pero tampoco titubea: tiene la suficiente seguridad de que al interior está todo lo necesario para ejecutar “eléctricamente” cada movimiento. Desconfiar es un gesto vacío, dice la última línea de su “Oración principal”, el más peligroso de los gestos. Y actúa en consecuencia.

Forma no es diseño, sostiene Louis Kahn (*form it's not shape*). El diseño conduce a la forma a una presencia específica y mensurable, pero es apenas una entre todas las *reverberaciones* de la arquitectura. En sus escritos taoístas, Bruce Lee señala que el apego a las formas (diseños, en el lenguaje de Kahn), revela un aprendizaje sin experimentación interior que sólo puede conducir a lo superficial, es decir, a un estilo, un camino organizado bajo alguna lógica que reemplaza a los individuos por masa: “Así, lo que pudo haber comenzado como una fuente de visión se vuelve un conocimiento solidificado [...], los seguidores aceptarán ese ‘algo organizado’ como realidad total, [como] algo establecido”.¹¹⁷ Un buen maestro, de acuerdo con Lee, es el que emplea un mínimo de forma para conducir a la ausencia de formas. Leminski concuerda, como hemos visto, con todas estas ideas y es un auténtico maestro: a la vez

¹¹⁶ Cf. Toninho Vaz. *op. cit.* p. 47.

¹¹⁷ *Op. cit.* p. 125. Sin embargo, es conveniente señalar que desde finales de los años ochenta y hasta nuestros días, hay en Brasil una práctica del haikú como arte de domingo (el soneto de hoy, afirma Bonvicino), en gran medida a causa del éxito que los haikús de Leminski tuvieron entre el público, tal como lo explica Paulo Franchetti en su reciente ensayo “Leminski e o haikai”: “Hoy, de hecho, ese haikú es un jardín abierto a la mediocridad y aún pululan, por todas partes, los sub-leminskis”. Franchetti no lo hace responsable de “la legión de fans que abarataron sus propuestas y recursos”, pero sí –al igual que buena parte de la crítica brasileña– de haber cedido él mismo a la tentación de una poesía fácil “como elemento de adulación y conquista del público” (cf. <http://sibila.com.br/index.php/critica/1708-leminski-e-o-haikai> Texto a su vez tomado de Marcelo Sandmann (ed). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2010).

que cuestiona el estereotipo concretista, rechaza organizar su propio pensamiento como algo definitivo y lógico, de ahí que a menudo se apoye en opuestos temporales.

Hacia los años ochenta, tras “el boom de la poesía fácil” que aparece como reacción a la línea concretista, Leminski formula la síntesis de su aventura reflexiva:

La poesía que se escribe hoy en Brasil parece estar volviendo, poco a poco, a ser lo que la poesía siempre fue, la constitución de objetos misteriosamente estructurados, regidos por una íntima ley de construcción y arquitectura, el arte aplicado al flujo verbal. La improvisación, lo fácil y lo descuidado ya desempeñaron, quizá, su papel histórico.¹¹⁸

Lo constructivo, en él, asume una connotación biológica y, nuevamente, cósmica. En medio de un magma primitivo de señas y rasguños sobre la página, escribe en sus cartas:

UNA PARTÍCULA
UN ÁTOMO
UNA MOLÉCULA
UNA CÉLULA
UNA SÍLABA
UNA PALABRA
UN SIGNO
UNA ESTRELLA
UNA KONSTELLAZION
UNA GALAXIA¹¹⁹

¹¹⁸ Paulo Leminski. “O boom da poesia fácil”. *op. cit.* (1986). p.

¹¹⁹ Régis Bonvicino (ed). *op. cit.* p. 73.

IV. ANARQUITECTO DE DESINGENIERÍAS

*La palabra no se expulsa, sino que se adhiere
al sistema corporal que la ordena.*

Gabriel Weisz

Hacia 1986, según cuenta José María Cañado, Paulo Leminski es ya una firma muy solicitada del periodismo cultural de Brasil y hay una fiebre en torno a sus opiniones,¹²⁰ que no pertenecen al crítico ecuánime, objetivo y experimentado, o al de aquel que aclara y estabiliza las discusiones, sino a una presencia eléctrica que mediante aquellos escritos telegráficos es capaz de trazar una especie de acupuntura al interior del escrito.

Si para Leminski el poema debe responder por sobre todas las cosas al “amor entre los sonidos y los sentimientos”,¹²¹ en cuanto que “en el delicado tejido poético, los daños que la ideología puede causar son irreparables”,¹²² el ensayo se convierte en el escenario óptimo para el discurso de una poética. Más aún: la exposición discursiva se convierte en el lugar propicio que Leminski halla para exponer su poética en un tiempo particularmente activo (los setenta en Brasil, tras el modernismo y el concretismo), acalorado por la pugna entre tendencias diversas (tropicalismo, marginales, poesía-praxis y *violão da rua*, entre otras) y fortalecer su propia experiencia creativa. En este sentido, conviene mencionar que, si bien el *estilo* de sus notas y artículos en general se aparta de la radicalidad verbal de *Catatau* o *Metaformose* (por dar dos ejemplos importantes), los problemas sobre los que medita sin duda manifiestan una correspondencia directa con los planteamientos estéticos de tales obras. Por ejemplo, Leminski no reflexiona sobre el lucrocentrismo por motivos económicos, sino porque

¹²⁰ “Perhappiness. Paulo Leminski: o vertiginoso dia-a-dia de essa ‘talvez felicidade’”. En Paulo Leminski. *op. cit.* (1988) p. 3.

¹²¹ Paulo Leminski. “Poesía: la pasión del lenguaje”. En *Aviso a los naufragos*. Traducción de Rodolfo Mata. Oaxaca: Calamus, 2006. p. 196.

¹²² Paulo Leminski. “Tudo, de novo”. *op. cit.* (1986). p. 50.

éste incide en el desarrollo de la creación poética, intentando someterla al reino de lo útil.

De igual forma, podemos apuntar que tanto el escrito reflexivo como el poético se entrecruzan para compartir en el fondo una misma visión, pues mientras el poema se mueve con “la dignidad suprema / de un navío / perdiendo la ruta”,¹²³ la reflexión se concentra en la búsqueda del sentido, el cual es nada menos que “la entidad más misteriosa del universo”. Una búsqueda, además, que no se guía por un programa o un sistema, sino por los caminos de la pasión:

No soy teórico en el sentido en que la universidad lo entiende. Soy una especie de pensador salvaje, en el sentido en que se habla de capitalismo salvaje. Voy, ataco un lado, ataco el otro. Mi pensamiento es un pensamiento asistemático, como, por cierto, creo que es el pensamiento creador. El pensamiento que alimenta y abastece una experiencia creativa tiene que ser pensamiento salvaje, no puede ser canalizado por programas, por libretos o guiones, tiene que darse más o menos en los caminos de la pasión.¹²⁴

En otras palabras, los artículos, ensayos, entrevistas, clases, conferencias, notas e incluso cartas y conversaciones informales y privadas, se suman a la fábula de sus poemas y narraciones con la que pretende incidir en el ambiente cultural (que para Leminski excede, como se verá muy pronto, el terreno con el que suele asociarse a la cultura), lo que confirma su convicción de forjar una presencia que “no comience y se agote en sí misma”, como decía de Trevisan, sino que agite y polemice. Desde luego, esa actividad reflexiva responde además a la idea, basada en el modernismo, de que el artista es capaz de reflexionar. De este modo, Leminski asume, ya sea mediante el poema o la exposición reflexiva, una función social fundamentalmente negativa al

¹²³ Paulo Leminski. *op. cit.* (2006). p. 35.

¹²⁴ *Ibid.* p. 187.

interior del tejido al que pertenece: “La posición que yo elegí es la de una especie de oposición permanente a través del lenguaje. Creo que ese es el lugar del intelectual en cualquier régimen o modalidad de constitución política y socioeconómica”.¹²⁵ Su fábula apunta, por tanto, a sacar de balance o a re-dinamizar una estructura. O mejor dicho: a “despertar de la estructura”, como dice en *Metaformose* y como lo comentamos en el segundo capítulo, esperando que ello además motive a otros individuos a que construyan sus propias fábulas y busquen sus propios sentidos.

Por otro lado, hay que mencionar que si bien Leminski produce todo aquel material, no deja de lado trabajar también en una producción de sí mismo: “el individuo tiene que mostrar una producción cualquiera, mínima, así sea en el terreno del malandrage”, sostiene. Y es quizá esa producción en conjunto la que mejor nos ilumina acerca de las motivaciones que alimentan su escritura: “quiero transformar en palabras el tiempo que me fue dado en este planeta, en sentido compartido, quiero socializar mi vivir”.¹²⁶

Es ahí donde se establece una cercanía con el pensamiento de Joseph Beuys, quien es acaso el ejemplo paradigmático en el siglo XX de estas ambiciones. Recordemos que si para Leminski en todo lector de poesía hay un poeta porque “sólo los poetas son capaces de entender poesía”, para Beuys en cada hombre hay un artista. Para este último, el mundo es un enigma que sólo puede responder el individuo y que se renueva y se reproduce constantemente en ciclos de resurrección y ruina,¹²⁷ lo cual, como hemos visto aquí, Leminski podría firmar a ciegas, sobre todo si tenemos en mente su “Oración principal” y algunos pasajes de *Metaformose*. Para ambos artistas, el arte social no puede asumir otro rostro que el de la vanguardia como agente formal de

¹²⁵ Almar Feijó. *op. cit.* (1988). p. 32.

¹²⁶ Citado por José María Cañado. *op. cit.* (1988). p. 4.

¹²⁷ Cf. Joseph Beuys. “Discurso sobre mi país”. En Carmen Bernárdez (ed). *Arte hoy: Beuys*. Madrid: Nerea, 1998. pp. 97 y 99. Véase también el video de Leminski “Esse cara é poeta” en <http://www.youtube.com/watch?v=Gm0vgiyhT1A>.

perturbación del orden, y la vanguardia, a su vez, tiene que ser inseparable de una dimensión política, un aspecto que Heriberto Yépez explica del siguiente modo en su libro de contrapoéticas norteamericanas: “Toda vanguardia es una *poelítica*. Si un movimiento de experimentación formal carece de un vínculo explícito con una revolución política se trata de un simple movimiento literario, no de una vanguardia”.¹²⁸

Veamos estas reflexiones de Leminski en aquella entrevista de 1978 con Almir Feijó:

Para mí, la forma es política. Es decir, para mí, el sistema está inscrito en determinadas formas. El poder se manifiesta en el poder del cuento, por ejemplo. En el poder de esta forma, patrocinada y mimada por todas las vías, investida de poder. Es una forma hegemónica. Es una manifestación del sistema. Una manifestación de poder. Para mí, mi ser de vanguardia es un modo de ser esencialmente subversivo. En aquella subversión que es la más profunda de todas, la subversión de lenguaje. La subversión llevada a un nivel material de infraestructura, en los propios cimientos, en la base del propio trabajo poético. Al contestar las formas que están en el poder estás contestando al poder de la única manera realmente eficaz. No es en el terreno apenas del contenido que debes ser subversivo y oponerte al sistema. Es sobre todo en el terreno de las formas que ese trabajo debe ser realizado. Quiero decir que es la forma la que es realmente revolucionaria. Es en el terreno de la forma, es decir, del *design* del lenguaje. Es ahí que debe practicarse la subversión. Esa es la subversión eficaz. Eso es a lo que se llama política poética. Vanguardia es una actitud esencialmente política. Es una actitud contra un *status quo* de formas. Contra un parque de formas estancadas y aceptadas, que son inmediatamente reconocidas por el sistema y premiadas con cheques, con favores de toda índole. Y para mí hay una lucha de guerrilla cultural que consiste en luchar contra esas formas, disolverlas. Denunciar su impostura y no practicarlas. Buscar superarlas, reventarlas por abajo, por arriba, por los costados.¹²⁹

Y comparémoslas con estas otras de Beuys, que pertenecen también a una entrevista, pero de 1981:

¹²⁸ Heriberto Yépez. *op. cit.* p. 128.

¹²⁹ Paulo Leminski. *op. cit.* (1988). p. 29.

El concepto de vanguardia no lo encontramos sólo en el dominio del arte, sino también en el de la ciencia o en el de la política, en el sentido de que un pequeño grupo proyecta una nueva concepción del sistema social, por ejemplo, o que esboza un concepto diferente en el desarrollo del arte, y obra en consecuencia. Digamos, pues, que se trata de la intención real de una minoría de ir al encuentro de usos generalizados, de hábitos, de comportamientos estilísticos y formales [...]. Mi concepto de vanguardia en el seno del arte tiende a la modificación de las relaciones sociales. Quiero decir que mi idea de vanguardia toma en cuenta a la vida en su totalidad, no simplemente como cuando se expresa que el arte es la vida, sino de una manera más precisa para involucrar en ella los problemas actuales de la humanidad vinculados con los derechos democráticos, los modos de acción económica o las cuestiones culturales. Hacia eso tiende mi concepto de innovación, mi concepto de vanguardia. Se propone abarcar no sólo los comportamientos de los hombres activos en el dominio de la vanguardia artística, sino también a todos los hombres que tienen una actividad científica, jurídica, a aquellos que cuestionan el orden económico con vistas al porvenir [...]. La vanguardia, ciertamente, reacciona contra lo que existe pero no se limita a ser una reacción brutal, que critica todo por mero espíritu de contradicción; ella proyecta un nuevo plan para conducir a la sociedad en su conjunto hacia una nueva forma; es un concepto diferente de puesta en forma, un concepto estético que encara en primer lugar el trabajo humano, es decir el de cada hombre [...]. Yo pienso que el arte mismo se convierte, planteado así, en un concepto revolucionario.¹³⁰

Ese sistema que critica Leminski, demanda que cada individuo se constituya como una entidad estable, familiar, es decir, plenamente identificable y concentrada en el lucro, no como un ser entusiasta e imprevisible, sacrificado por dioses de infinitas caras, ni como un ser distraído (“el mundo no quiere que yo me distraiga, distraído estoy a salvo”, escribe en *Catatau*). En suma, lo que hace la vanguardia no es ir al frente de una línea enfocada en el progreso, sino al centro de la monotonía de aquellos *usos generalizados* de los que habla Beuys para desestabilizarlos (“reventarlos”, según

¹³⁰ “is it about a bicycle? Conversación de Joseph Beuys con Elizabeth Rona”. Traducción de Hugo Gola. En *Poesía y Poética* 8 (invierno 1991). p. 37 s.

Leminski) y emprender desde ese dinamismo la creación de una forma que necesariamente será nueva. En este sentido podríamos afirmar que, de acuerdo con los términos de Leminski, todo aquel que hace “la obra de arte de ayer” practica consciente o inconscientemente una forma investida de poder, que no representa ningún peligro para el sistema. Ese hombre que para Leminski es un “autómata” y para Beuys un ser sin reacción. Es un ser que hace “lo que existe”, es decir, “de ayer”.

Por otro lado, en ese mismo diálogo con Almir Feijó, Leminski manifiesta su enfado de la categoría de literatura y su interés por superarla en vista de un fenómeno cultural más complejo, que es justo de lo que habló Beuys en el pasaje anteriormente citado:

He perdido todo interés en la idea de una literatura o en la de una continuidad literaria. No tengo ninguna intención de que mis cosas, por ejemplo, tengan un patrón de continuidad con eso que se llama literatura. Quiero, pretendo estar actuando sobre la cuestión más compleja, que se llama cultura. No sé si existe ese lugar, pero sé que vale la pena luchar por eso. Soy de los que se colocan dentro de una perspectiva histórica.¹³¹

El ensayo y aquellos otros *modos de atención* que componen su guerrilla cultural derivan en una política del texto que atiende su natural función como aparato reflexivo, pero a la vez alimenta una experiencia creativa. Los escritos de Rothenberg publicados

¹³¹ Paulo Leminski. *op. cit.* (1988). p. 18. Es en este sentido que Antonio Risério habla de dos vanguardias en Leminski: una estética y otra extraestética. Aun cuando ambas, dice Risério, se caracterizan por la desviación del comportamiento, en la primera el sujeto se desvía del canon estético y en la segunda de la norma social: “Esta es la diferencia, digamos, entre el desvío de James Joyce y el desvío de Timothy Leary. En el caso de Leminski, esos desvíos se yuxtaponen e incluso se mezclan, alimentándose mutuamente. No se trata de retomar aquí el viejo cliché, repetido *ad nauseam* por los *litterati*, de que en él vida y obra son inseparables. Vida y obra son –y siempre serán– inseparables, en cualquier caso. Lo que quiero subrayar es la constatación objetiva, sociológica, de que la trayectoria leminskiana se deja flagrar en la encrucijada de ese doble desvío. Podemos ver algunos momentos de ese juego en el campo cultural. La contracultura puede definirse como un movimiento estético-psicosocial. Un viaje de naturaleza neo-romántica, trayendo por lo más alto de las nubes cosas como las drogas alucinógenas, el pacifismo, la ecología, el orientalismo, el movimiento feminista, el pansexualismo, etcétera. Leminski surfé en todas esas mareas” (cf. “O vampiro eléctrico de Curitiba”. En Fabiano Calixto y André Dick. *op. cit.* p. 365 s).

en 1966, además de que muestran una afinidad con la fábula de Leminski, nos permiten vislumbrar incluso una *poepaleolítica*:

1

Una revolución involucra un cambio en la estructura; un cambio de estilo no es una revolución.

2

Una revolución en la poesía, la pintura o la música es parte de un patrón revolucionario total. El arte (moderno) es fundamentalmente subversivo. Su impulso se dirige hacia una revolución corriente (continua).

3

“Cualquier forma, por el simple hecho de que existe como tal y persiste, necesariamente pierde vigor y se desgasta; para recuperarlo, debe ser reabsorbida en lo informe, aunque sea por un instante; tiene que ser restaurada a la unidad primordial de la que nació, en otras palabras, debe retornar al ‘caos’ (en el plano cósmico), a la ‘orgía’ (en el plano social), a la ‘oscuridad’ (para germinar), al ‘agua’ (al bautismo en el plano humano, a la Atlántida, en el plano histórico, etcétera)”. –M. Eliade.

[...]

7

Un cambio en la visión es un cambio en la forma. Un cambio en la forma es un cambio de realidad.

[...].

1

Las revoluciones son precedidas y acompañadas por un colapso de la comunicación.¹³²

En el fondo, tanto para Leminski como para Beuys y Rothenberg, todo poema legítimo es de vanguardia. O por lo menos tiene mucho de ella. Dice Leminski: “Hoy, no tengo la menor duda. ‘Vanguardia’ es una cosa que puede estar en cualquier lado. Augusto la descubre en Lupicínio Rodrigues. Haroldo en Li Tai Po; Itamar en Adonirán

¹³² Jerome Rothenberg. “Proposiciones revolucionarias”. En *Ojo del testimonio. Escritos selectos 1951-2010*. Traducción de Heriberto Yépez. México: Aldus, 2010. p. 81 s.

Barbosa”.¹³³ Todo poema es de vanguardia –es decir, político– porque se aparta de “un *status quo* de formas” y en su lugar secreta un habla que nace de “lo amorfo” de la fábula, de la entropía, de los giros de una revuelta, no de la adhesión a una forma convertida en estilo (en lo comunicable o en aquello “investido de poder por el sistema”), para lo cual no tiene otra salida que pronunciarse de manera inaugural. Todo poema es primitivo, en consecuencia, porque su decir remueve las fuerzas primarias que actúan en su interior y nos remite a un habla primordial.

Tanto en las “Propuestas revolucionarias” de Rothenberg como en la “Oración principal” de Leminski, se sostiene que el seno del poema es el de lo ininteligible, que al fondo de un poema resuena el caos, un universo anarquista al cual volverá “en la noche profunda” para soñar *nuevas* fábulas.

“Mi hablar es más que yo”

Leminski trabajó como profesor de redacción durante varios años, lo cual hace suponer que tuvo el tiempo suficiente para observar los procesos de estructuración de un texto en todos sus niveles. Pero, ¿qué se enseña en un curso de redacción? Se enseña al alumno a comunicarse por escrito e incorporarlo a la *sintaxis social*. Tiene como objetivo domesticar o ir aplacando el desorden de ideas que el aprendiz trae en la cabeza y que hasta ese momento sólo arroja por escrito. Mediante diversas estrategias, se propone construir una relativa correspondencia entre lo que se piensa y lo que se escribe, es decir, canalizar lo pensado a través de un molde civil. El pensar, que hasta entonces respondía a las alteraciones del habla y una escritura *inocente*, deberá aprender ahora a hacerlo en los términos que establece la lógica de un denominador común. Redactar es

¹³³ “Cenas da vanguardia explícita”. En Régis Bonvicino (ed). *op. cit.* p. 24.

un ejercicio que se complace, casi siempre, con *hacer prosa*, es decir, con alimentar un pragmatismo:

Debemos entender por pragmatismo una especie de concepción económica de la prosa, fundada en la noción de *cantidad* y *calidad* de sentido que un texto debe suministrar, del mismo modo que la *rapidez* con que lo suministra. Más *económica* – es decir más rentable– es una prosa cuando mayor es la cantidad de sentido que suministra, mayor la calidad de su sentido en lo que atañe a su *claridad*, y mayor la rapidez con que ese sentido es aprehendido por el lector.¹³⁴

La cantaleta que reza “claridad, concisión y precisión” se propone hacer que el redactor coopere buenamente con el edificio de la certidumbre. Cómoda como prosa, la redacción instruye al individuo y lo anula, lo estandariza. Quien enseña sintaxis –base de toda redacción– enseña a disponer los elementos de una frase, es decir, genera un condicionamiento en el aprendiz, que alcanzará su expresión más alta cuando por fin hable como si estuviera leyendo. Se instruye al individuo, por tanto, para que aprenda el paso social, pues “una sociedad tolera todo menos que le alteren su sintaxis”, de acuerdo con Barthes. Por algún singular motivo no se dan cursos de redacción en verso:

Prosa: instrumento de Estado. Si el Estado, según Hegel, encarna lo racional, la prosa, que es el modo de expresión de lo racional, es el instrumento por excelencia del Estado. ¿Acaso los políticos hablan en verso? El de la prosa es el reino de lo comunicable. Nuestra sociedad le asigna su lugar en el dominio de la certidumbre pragmática. En prosa se escriben cartas, tratados, revistas, proclamas, facturas, denuncias, legajos, manuales. Todo lo que ya es conocido y se quiere hacer saber a otros, todo lo que es preciso y útil se escribe en prosa. Lo que es urgente también, lo que debe ser claro. Es verdad sin duda que el orden pragmático nada “en las aguas del cálculo egoísta”, que llevan fatalmente al disimulo, y que esto influye en la claridad, y en la coherencia de la prosa contemporánea, obligándola a privilegiar el eufemismo, la jerga, la alusión y la

¹³⁴ Juan José Saer. “La cuestión de la prosa”. En *La narración-objeto*. Argentina: Seix Barral, 1999. p. 60 s.

manipulación grosera de sujeto y predicado. Pero *en principio y vox populi*, la prosa es claridad, orden, utilidad y precisión.¹³⁵

La prosa más singular de los artículos y ensayos de Leminski no procura una correspondencia que domestique o aplaque el desorden de los pensamientos mediante la corrección convencional de la prosa. Por lo contrario, consigue escribir casi como si estuviera hablando. Su escritura no procura disimular o corregir las variaciones y vaivenes del pensar, ni sus disparos y destellos; es una prosa que procura no reprimir esos impulsos o corregirlos hasta volverse completamente otra, es la búsqueda de una morada sintáctica acorde con los impulsos de ese pensamiento asistemático, creativo y salvaje. Y todo ello compone, por supuesto, la mayor dificultad de su traducción: ¿cómo no pervertir accidentalmente el sentido de una frase o un párrafo enrarecidos caprichosamente como los que acostumbra escribir?, ¿con base en qué podemos llegar a permitirnos a veces modificar esa sintaxis sin reconventionalizarla?, ¿es conveniente arreglar alguna o algunas líneas donde a nuestro parecer hay una ligera falla en la sintaxis que no responde a su poética del error, sino que es producto únicamente del descuido?, ¿y si el descuido forma parte, sin embargo, de los rasgos de su escritura?

El pensar de Leminski avanza, oscila, repite, insiste y a menudo explicita ese modo suyo de subsistencia: “Cuando nací, no sabía, cuando nacemos, no sabíamos, y de ahí, como por los cuatro o cinco años de edad, seis, siete, venimos a enterarnos de que hablamos una lengua llamada portugués”.¹³⁶ Más que un proceder lento o rápido, es un proceder que alcanza su *sí mismo*, la propia noción de tiempo se adultera y se convierte en aquellos días enormes, semanas años, minutos milenios suscitados por el amor, el sueño y el recuerdo, a los que alude el poema “Blade Runner Waltz”. Mientras el

¹³⁵ *Ibid.* p. 57.

¹³⁶ Paulo Leminski. “La pasión del lenguaje”. *op. cit.* (2006). p. 94.

redactor termina condicionado por la redacción y comienza a hablar y pensar con comas y puntos, Leminski deposita su apuesta en la incomodidad de una sintaxis salvaje, en *estado de habla*, y a través de la cual alcanza lo que llama su “fulgor animal”. Más aún: los signos de puntuación, que convencionalmente van midiendo un texto y al individuo que lo redacta, acuden aquí a enriquecer el discurso. Tal como lo vimos en páginas anteriores, es preciso habitar la escritura de un texto como habitar una ciudad para adulterar su sintaxis. Para Eduardo Milán, en ello reside la posibilidad de restablecer una verdadera interlocución:

Hay una condición ética en ese volver a ingresar el mundo a través del lenguaje o volver a habitar el adentro: es la condición verdadera para hablar con el *otro*, es la posibilidad del otro, la posibilidad del *escucha*. Es la posibilidad de dignificarlo en uno mismo, de devolverle su posibilidad de escucha, o sea, de habla. La uniformización del habla –esa especie de militarización, de vestimenta igual, bélica del habla– es lo que borra la posibilidad de escucha. Es lo que anula la posibilidad de habla. Como advierte Nicanor Parra: “hablamos para que otros hablen”, únicamente para establecer un circuito de locución.¹³⁷

Rosana Paulillo Ferroni advierte que Leminski, en su novela *Agora é que são elas* –publicada en 1984–, aunque también en algunos momentos de su poesía (y yo añadiría que de toda su obra)

registra una modalidad de lenguaje que podríamos denominar como lengua-oral-urbana-brasileña-moderna. No tanto en el sentido de la presencia de un léxico (palabras y expresiones) propio de ese lenguaje, en parte jerga y en parte un uso determinado. Sino sobre todo en lo que registra de la *sintaxis* de esa lengua, cuya característica más notoria es la elipsis, la intervención implícita de términos y secuencias que la escritura, por lo general, obliga a colocar de manera explícita. Esa sintaxis, sincopada, enjuta, tanto a nivel de la frase como de la secuencia discursiva,

¹³⁷ *Trata de no ser constructor de ruinas*. Guadalajara: filodecaballos, 2003. p. 44.

conduce a la lectura a reproducir, en el proceso de decodificación del texto, el ritmo del habla, con sus pausas, entonaciones e intensidades propias, para que la cohesión del texto sobreviva [las cursivas son del original].¹³⁸

Con un texto ordinario estamos ante un mero pragmatismo. Con Leminski, antes que una *cantidad* y *calidad* de sentido –de acuerdo con los términos de Saer que cité anteriormente–, asistimos al gesto de una escritura externando la ruina de ese sentido. Si una ruina es el resto de lo que fue, la de Leminski nace y se complace con el sueño de la armonía primera y, desde esa condición, intenta anidar los vestigios musicales del habla:

Poca gente se da cuenta de que hablar es hacer música. El habla está plagada de valores musicales, melodías, tonos, timbres, todos ellos cargados de sentido. Un texto escrito, por tanto, jamás podrá dar cuenta de la polimórfica riqueza del habla, de la cual el texto será siempre “esplendor y sepultura”, diría Bilac.¹³⁹

Nos preguntábamos arriba: ¿quién en sus cabales redacta en verso?, ¿quién va a arruinarse y a arruinar tal pragmatismo de lo comunicable escribiendo en verso? Quien menos se halla en sus cabales, el “perro loco” de Curitiba, si por redactar entendemos todo menos un discurso políticamente correcto. El comportamiento “leary(co)”-reflexivo de su diálogo epistolar responde esencialmente a un impulso, a una demanda del flujo corporal y conceptual, de la que habla en sus ensayos: “Más que la lengua, habla, hoy, el lenguaje, el idioma general del cuerpo, de la ropa, de la actitud”.¹⁴⁰ Si la mente comienza en el cuerpo, mente y cuerpo se enhebran en un ritmo del habla. Respondiendo a un impulso y enhebradas en dicho ritmo, las *líneas de expresión* de las cartas se cortan a la manera del verso, no se orientan por los caminos de la redacción.

¹³⁸ “Leminski: poesía y prosa”. En Paulo Leminski. *op. cit.* (1988). p. 37.

¹³⁹ Paulo Leminski. “Quando os pensamentos cantam”. *op. cit.* (1986) p. 56.

¹⁴⁰ *Ibid.* “Ler uma cidade: O alfabeto das ruínas”. p. 117.

Redactar no es pensar con el cuerpo; redactar versos civiles o domesticados no es más que contribuir al simulacro de la poesía.

En una lengua más elíptica que el español, Leminski escribe por atajos o elipses: “su prosa erra porque desconoce la línea recta, las certezas y los caminos cartografiados”.¹⁴¹ Y esa actitud levanta la mayor sospecha de demencia y desacato: si por azar alguien nos descubre *leyendo* una ciudad pensará de inmediato que estamos locos, pues también en principio y *vox populi* cada individuo debe tener un rumbo plenamente identificable y tomar la ruta más corta, no un andar en sí mismo, que va en todas direcciones y en ninguna a la vez. Henri Michaux, ejemplo por excelencia de una lengua fetal en el siglo XX, en sus desvíos hacia las *prelenguas*, reconoce gérmenes de juegos y entretenimientos hablados en los momentos de espera de la caza, a los que luego se sumarían los hombres inclinados al orden para organizarla como lengua y convertirla en una obligación, en una administración futura de toda conciencia.¹⁴² Somos destetados demasiado pronto de la naturaleza (de una gramática parda o un habla totémica de leopardo), dice Thoreau en *Caminar*, para tener un hueco en la sociedad; ese *demasiado pronto* que en realidad nunca se extingue si el individuo sospecha la “lengua íntima” a la que apela Michaux y cuyo último vestigio del que tenemos noción es la lengua materna, en la que Beuys ampara su resurrección y la del pueblo alemán. “Mi hablar es más que yo”, dice Leminski en *Catatau*, justo porque ese rito del habla pertenece al reino prenatal de lo sagrado.

Recordemos que Leminski se define como un pensador salvaje cuya lengua es la del amor y la pasión, ambos incompatibles “con el tiempo urbano-industrial”: imagínense –nos dice en “La pasión del lenguaje”– la cantidad de errores fatales que se

¹⁴¹ Cf. Maria Esther Maciel. *op. cit.* p. 178.

¹⁴² Cf. “De lenguas y escrituras –o del deseo de desviarse de ellas”. En *Ideogramas – captar – mediante trazos*. Traducción de José Luis Sánchez Silva. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. p. 213 ss.

derivarían de un programador de computadoras, un constructor o un contador apasionados. En sus momentos de mayor intensidad, su pensamiento salvaje, por tanto, es y debe ser un “*tesão*” por reflexionar: una atracción sexual y sensual que puede sentirse tanto por una persona como por una montaña, una alcachofa, etcétera. Poesía es, también, la pasión del salvaje:

El placer de usar el lenguaje es uno de los placeres humanos mayores. Junto con el sexo, comida, bebida, las relaciones de... las drogas, estados extraordinarios, y de todo aquello que los hombres puedan buscar, el uso del lenguaje ofrece un regalo fundamental. No es necesario justificar eso a la luz de nada. Eso que está ahí es fundamental. Otras cosas son las que deben ser justificadas [...]. Para mí la poesía es un *inutensilio*. La única razón de ser de la poesía es que forma parte de aquellas cosas inútiles de la vida que no necesitan una justificación, porque ellas son la propia razón de ser de la vida. Querer que la poesía tenga un porqué, querer que esté al servicio de alguna cosa es lo mismo que querer, por ejemplo, que un gol de Zico tenga una razón de ser, que tenga un porqué más allá de la alegría de la multitud. Es lo mismo que querer, por ejemplo, que un orgasmo tenga un porqué. Es lo mismo que querer, por ejemplo, que la alegría de la amistad, del afecto, tenga un porqué. Yo creo que la poesía forma parte de aquellas cosas que no necesitan un porqué. ¿Para qué por qué?¹⁴³

Para el poeta Gary Snyder, un poema es una criatura cuya lengua es un sistema salvaje, aunque en un sentido biológico, diría yo, como se habla del sistema respiratorio o el ecosistema marino, donde un organismo, el poema en este caso, mantiene interacciones estrechas y complejas con otros organismos, como la propia reflexión o la traducción. Las adivinanzas, los proverbios, las historias, al igual que las bromas, los raps, los giros populares, las frases cortas, las rimas infantiles y los juegos de palabras

¹⁴³ Cf. “A linguagem”: <http://www.youtube.com/watch?v=O2Jf5RCyZYg> e “Inutensílio”: <http://www.youtube.com/watch?v=T-iCzSsOZY4> Este último pertenece al documental *Ervilha da Fantasia*, de Werner Schumman.

(muchos de los cuales hablan al interior de la escritura leminskiana), todo ese conglomerado de “conexiones negligentes”, para Snyder, son vestigios del lenguaje natural o auto-organizado.¹⁴⁴ Leminski hace lo propio al apartarse del lenguaje castrense y castrante (de aquel lenguaje civil que se asume como norma), mostrando no aquello que el lenguaje es como vía de comunicación, sino aquello en lo que éste se transforma al mezclarse con el organismo o sistema corporal del poeta, el cual, más que ser un conductor civilizado que desfila atento a las normas de tránsito de esa “ciudad modelo” llamada redacción, es un conductor negligente, un poseído por el lenguaje.

De aquí parte el principio de ilegibilidad que Leminski reconoce en *Catatau*, *Galaxias* y *Gran Sertón: Veredas*. “Yo ya no sé para qué sirve, sólo se hacer”, dijo en una larga entrevista para *O Estado do Paraná*, poco antes de cumplir 29 años y a punto de terminar aquel libro. Un principio que en *Catatau* nos remite, de acuerdo con Mario Cámara, a una incapacidad de leer, pero también de ver, la cual sólo se soluciona cuando se cambia el catalejo como instancia de mediación clasificatoria por la pipa de mariguana como inserción dionisiaca: el aspirar sustituye al ver –o bien, modifica al ver, pues las distorsiones de la lente ceden su lugar a las alteraciones que la mariguana produce en la retina.¹⁴⁵ Entre algunas tribus indígenas de América, los hombres se toman de las manos, entonan cantos antiguos, danzan y entran en trance; el acto colectivo –con alucinógenos y alcohol o sin ellos– potencia la percepción individual y conduce, mágicamente, a la ebriedad. Leminski desconoce la sintaxis masificada y se dirige igualmente a una lengua colectiva, mágica y en trance, de caza y casa, ilegible por naturaleza, pero familiar, reconocible: a una lengua distraída, a salvo del sistema del mundo.

¹⁴⁴ “A linguagem segue em duas direções”. En *Re-habitar. Ensaios e poemas*. Traducción al portugués de Luci Collin. Río de Janeiro: Azogue, 2005, p. 269 ss.

¹⁴⁵ *Op. cit.* p. 17.

En un viaje a Brasilia, el poeta Nicolas Behr le mostró a Leminski la arquitectura de Niemeyer. Con su desdén por este arte, el trabajo le pareció una maravilla que “el tiempo, con su habitual pericia y puntualidad, ya comenzó a corroer y pudrir”, y prefirió poner los ojos en “un edificio interrumpido, con el esqueleto de fierro todavía de fuera [...], como las tripas de un aborto o la primera estrofa de un soneto inacabado”. Desde entonces –cuenta Leminski en su ensayo sobre la lectura de una ciudad y la nueva ruina– “la idea de construcción de ruinas me persigue obsesivamente”, la idea de una ruina gestada al interior de la arquitectura de la modernidad. Recordó entonces que de niño ya había conocido la ruina en un viejo pozo que estaba cerca de su casa, y sobre el cual, en un “desvarío de aprendiz de arqueólogo”, había fantaseado imaginándoselo como parte de una civilización perdida. Se preguntaba por la gente, el modo en que ésta vivía y la lengua que hablaba, hasta que todo eso terminó:

Un día, me di cuenta por fin y me rebelé contra aquella ficción.

Y resolví construir yo mismo mi propia ruina. Fabriqué ladrillos de barro en el arroyo más cercano y los llené de inscripciones ilegibles, incluso para el hábil lingüista que ya era yo a los once años. Con los ladrillos, fui construyendo día a día mi propia torre de Babel, *destinada al fracaso desde su nacimiento*. Abandoné la construcción cuando ya casi estaba de mi tamaño, porque descubrí que aquel pueblo ofrendaba a sus dioses sanguinarios a los arquitectos que tenían más de once años.

Durante mucho tiempo, mi amor por las ruinas me llevó a odiar la arquitectura.

Yo quería ser un anarquitecto de desingenierías.

Aún hoy, cuando veo un bello envoltorio de vidrio y cemento en la Avenida Paulista, aún me consuela pensar:

– Calma, calma, muchacho. Imagina qué bella ruina dará esto algún día [las cursivas son mías].¹⁴⁶

¹⁴⁶ Paulo Leminski. “Ler uma cidade”. *op. cit.* (1986). p. 121.

Estas delicadas ‘fantasías’ y ‘desvaríos de arqueólogo’ no estaban limitadas a un circuito interno. Nada en Leminski lo estaba. Él confiaba en estar captando –cual antena que era– ritmos y circunstancias que debían estar también entre sus semejantes, lo advirtieran o no. Su tarea consistía en divulgarlos, en cambiar la vida a través de su propia odisea de transformaciones:

No soy de esos que creen en ideas individuales. Tengo la certeza de que esa obsesión mía debe estar presente en mucha gente [...]. Propongo, por tanto, la introducción de una nueva cátedra en nuestras escuelas de Ingeniería y Arquitectura que se llame construcción de ruinas.¹⁴⁷

En su “Discurso sobre mi país”, Beuys afirma que “la fórmula ‘cada hombre es un artista’, que ha suscitado tanta cólera y sigue sin comprenderse, se refiere a la transformación social. Todo hombre puede e incluso debe tomar parte en esta transformación si se quiere lograr esta gran tarea”.¹⁴⁸ Aquí nos aguarda también la suprema transformación de Leminski: la del orden social, que en su poética ocupa una esfera mayor a la del propio concretismo y aun a la del resto de las que se han venido mencionando, pues las comprende a todas y a todas les da sentido y las pone en movimiento.

Cada hombre, una fábula. Cada fábula, un habla. Cada habla, un desplazamiento. Concentramos en aprender a hablar apenas una lengua civil, en consecuencia, contribuye al simulacro de nuestra constitución como seres, pues ésta es inconcebible sin una entrega incondicional a los impredecibles caminos de la fantasía.

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 122.

¹⁴⁸ Joseph Beuys. *op. cit.* (1998). p. 99.

CONCLUSIONES EN EL DESIERTO

En el judo, el camino (el *dô*) es el judo mismo, no un maestro. Así sucede también con la poesía: no son los maestros, ni los dioses o patriarcas, los que constituyen el camino, sino la poesía misma, las fábulas que inventan los poetas. Es decir, al igual que en el zen y en las artes marciales, en la poesía no tiene sentido concentrarse en el dedo del maestro que apunta a la luna y por ello perder de vista la gloria celeste. Todo lo que concierne a un maestro, tal como lo dice un *tanka* de Ishikawa que Leminski cita al final de su ensayo “Tradução dos ventos”, es mostrar un milagro cualquiera y desaparecer. De igual forma, todo lo que concierne a un discípulo es advertir la existencia de su propio milagro interior y ahondar en él para inaugurar la aventura proteica de sus transformaciones.

Leminski lleva todas estas cuestiones al escenario concretista, pero su validez no se limitará a él sino que estará asegurada cada vez que se suscite la relación entre maestro y alumno. El propio Leminski, ya convertido en maestro o en una especie de gurú para algunos poetas de Brasil, no escapa de esta relación. De ahí que Bonvicino, hoy convertido en uno de los poetas indispensables e incómodos de su país, haya escrito aquellos versos incendiarios en su libro *Remorso do cosmos (de ter vindo ao sol)*, publicado en 2003: “Basta de discípulos *wishful thinking* / de Leminski inclusive / ¡Basta! de Leminski / de no-discuto-con-el-destino”, en alusión a la gran cantidad de seguidores que hoy tiene el poeta curitibano y la obediencia que éste profesó a la inmediatez y el impulso –una obediencia que, de acuerdo con Bonvicino, derivó en facilismo. Dicho de otro modo, un maestro –al igual que el Estado o cualquier otro sistema– también puede convertirse en una estructura congelada de poder, lo cual, como vimos en el segundo capítulo, no tiene sentido para un universo cuyo comportamiento

es al mismo tiempo poético y anarquista. Un maestro desaparece, en cuanto milagro, para que aparezca en el discípulo su propio desconcierto y su propia forma.

Como se sabe, cuando un hombre se interna en el desierto, en un espacio neblinoso, en el agua, o cuando camina con los ojos vendados, tiende a desplazarse trazando un enredo. No son círculos lo que genera, como a menudo se afirma, ni mucho menos líneas rectas, sino elipses que devienen enredo, tal como lo muestra la parábola de Borges “Los dos reyes y los dos laberintos”. Todos esos escenarios que acaban con la línea recta –la forma hegemónica de orientación, basada en el sentido de la vista–, orillan a la refundación de la concepción espacial, aunque esta vez por la vía de la desorientación. Así, cuando Leminski, para quien la desorientación ocupa un lugar primordial, propone que el poeta debe sumergirse en lo desconocido de sí mismo (un equivalente del desierto, la niebla o el agua), orilla a la imaginación a refundar la forma del ser, pero también la del cuerpo poético. Ya no tiene sentido escribir, como afirma Juan José Saer, si no es a partir de un desierto retórico, si la literatura no secreta su auto-organización, y a esa aventura entrega el poeta curitibano su lenguaje y la saga de transformaciones.

Para Leminski, todo ese enredo que se traza en lo desconocido, vive al amparo de un principio fabular, es decir, de la luz de la poesía, pues recordemos que, para él, la fábula no es parábola, sino luz, y que esa es luz es ritmo. En consecuencia, para el poeta, en cuanto judoca y artista de contracultura, el poema será resuelto cinética o suprasensorialmente, pues aquella luz del ritmo está relacionada con una dimensión corporal. En otras palabras, un cuerpo sin ritmo es un cuerpo que marcha, un cuerpo opaco, sin entusiasmo; y un cuerpo que marcha, como vimos en el último capítulo, es incapaz de expresar nada. Un cuerpo que baila, en cambio, lleva un fin en sí mismo, como la poesía, la bebida o el sexo, de acuerdo con Leminski. Así, el contraste que

resulta es evidente: mientras el cuerpo que redacta avanza en un solo sentido hacia la certidumbre, el cuerpo poético reverbera a través de por lo menos cinco sentidos. Esta última es la fundación del ser que le interesa a Leminski.

Volviendo al tema de las artes marciales y sus relaciones con la desorientación leminskiana, podemos decir que no es raro para un artemarcialista practicar algunas de sus katas o formas con los ojos vendados, pues este impedimento no implica ningún problema. Él no necesita ver para realizar la forma, ya que es él quien ve a través de la forma. En este sentido, tanto en las artes marciales como en las poéticas, no tiene caso practicar una forma decorativa o domesticada, pues una forma nace de una deriva interior. “*Perform*, no debe ser más *perform*”, dice Hélio Oiticica.

El poeta sería, entonces, aquel que reconoce sus elipses y nos lleva a reconocer las nuestras como verdaderas inspiraciones –tal como lo explicó Tadao Ando en el segundo capítulo– y no un naufragio hacia la nada. De ahí se desprende el razonamiento de Leminski en torno a que, si él como poeta le puede hablar al lector como a su igual, con un lenguaje inédito, es prueba indudable de que el lector también es poeta, una perspectiva que también tuvo un peso importante entre sus compañeros de contracultura. Por ejemplo, para Waly Salomão, un comportamiento singular en la vida social ya es una forma de hacer poesía (en cuanto apartamiento del *status quo* de formas de ser, por decirlo de algún modo) y la utopía consiste en que cada hombre alcance “el punto de ebullición”: “muero y me transformo / Lector, yo te propongo / la leyenda de Goethe: / muere y devén / muere y transfórmate”. En sintonía con estas perspectivas, para Hélio Oiticica, de todas las formas del pasado, sólo quedarán aquellas a las que nos podamos aproximar mediante la emoción directa, sin la dependencia del artista como ser supremo e inalcanzable; todo el resto de obras, empleadas como instrumentos de dominación intelectual por la burguesía, de acuerdo con el artista carioca,

desaparecerán. En el fondo de todas estas ideas, subyace un solo planteamiento: todos hemos sido tocados por los dioses y no sólo el poeta, porque todos hemos sido los protagonistas del momento protagónico del universo, a través de nuestro propio nacimiento; es nuestra capacidad de emoción o ebullición –nuestro entusiasmo, según Salomão– la mejor prueba de la condición sagrada de nuestra especie. La obra de arte, en consecuencia, es liberación o no es nada. Un hombre concentrado apenas en aprender el lenguaje civil es una marioneta de ventrílocuo, alguien que reprime el caos que le dio principio, mientras que un hombre concentrado en el fuego de sus inspiraciones es un remolino, un vórtice.

A lo largo de esta tesis, intenté perseguir a Leminski, aunque no para cazarlo, ni siquiera para obtener conclusiones, sino por el puro placer de la persecución. Muy en sintonía con lo que dice Alan Watts acerca de que uno no hace del final de una pieza el motivo de una composición musical, pues si así fuera, los mejores directores serían aquellos que llegan más rápido al final, los compositores se concentrarían en escribir esos finales y el público sólo asistiría a los conciertos para escuchar los últimos sonidos. En concordancia con estas ideas, lo que yo intenté fue hacer del tránsito un fin en sí mismo y así poder describir el trazo que deja la estela de esas líneas que *nunca terminan* en la obra del poeta brasileño.

Despojado del deseo de cazar su sentido último, intenté que la ciudad leminskiana también fuera naciendo “solita, en un brote de espontaneidad”, es decir, que también fuera leída *casi corporalmente*, en múltiples direcciones. Desentendido del tránsito civil, intenté recorrer, a la manera *beatnik*, una carretera interestelar. O musical, ya que, para Watts, a diferencia de lo que señala un sistema de educación basado en el logro de objetivos específicos, las razones de la composición deberían plantearse también en el desarrollo del pensamiento y la vida diaria, o sea, partir del hecho de que

ambos son algo musical y que uno debería cantar o bailar mientras la música está sonando, al margen de cualquier otro propósito.

El fin de esta tesis, como decía, no ha sido llegar a una observación final, sino producir la estela de la propia investigación y hacer ahora una pausa. Si además de ello causa en el lector algún estímulo que dé pie a sus propias intrigas y transformaciones, creo que el estudio habrá respondido fielmente a la poética contracultural que intrigó a este poeta.

ESCRITOS

Paulo Leminski

Selección, traducción y notas
de Iván García

NOTA

La presente muestra de la obra ensayística del poeta Paulo Leminski se compone de tres secciones y recorre el periodo más prolífico del autor, es decir, aquel que va de 1976 a 1989, tras la muerte de éste. En la primera se rescatan materiales que originalmente aparecieron en revistas, libros, cuadernillos y periódicos, los cuales hasta el día de hoy no habían sido reunidos en algún volumen; la segunda es una selección de ensayos del libro *Anseios crípticos* y la tercera se compone de dos entrevistas interesantes, que se incluyen a manera de anexo.

El criterio de selección, como suele suceder, básicamente obedeció al gusto personal, pero también a los intereses que se fueron desarrollando durante el estudio previo. Es decir, elegí aquellos materiales donde el cuerpo, la desorientación, la transformación del ser, el mito de las ruinas de la cultura y la poesía motivaran, de uno u otro modo, la trama de las reflexiones del poeta. Asimismo, en consonancia con estas temáticas, opté por aquellos escritos en los que, a mi modo de ver, cristalizaba mejor una las virtudes más apreciables de la obra de Leminski, que consiste en la exposición de raptos reflexivos, animada por una dicción espontánea, telegráfica o corporal.

Ninguno de estos trabajos, con excepción de “Territorio libre”, el breve escrito sobre Jorge Mautner, había sido traducido hasta ahora al español.

TERRITORIO LIBRE

1985-1988

Pocas cosas me han emocionado tanto como la palabra “vanguardia”.

Como artista, durante años encontré en ella el epítome del arte, el sinónimo casi redondo de poesía. Lo que no era “vanguardia”, para mí, a final de cuentas, no existía. “Vanguardia”, para mí, poeta, claro, era todo aquello –prácticas, teorías– derivado de la explosión de la poesía concreta paulista de mediados de los años cincuenta, y las vanguardias que le siguieron.

No crean que mi fascinación iba por el lado racionalista de aquella tendencia. Que me disculpen los René Descartes y los Le Corbusier pero lo que siempre disfruté en la cosa concretista fue la locura que aquello representa, la ampliación de los espacios de la imaginación y de las posibilidades de la nueva dicción, del nuevo sentir, de la nueva y gran expresión.

Si me gustara la razón, habría tomado cursos de contabilidad.

Lo que yo disfrutaba, disfruto y disfrutaré era el carácter explosivo que aquella cosa tenía en sí misma.

Institucionalizar esta “explosión” como vanguardia explícita y sistemática, es algo que siempre vi con recelo. Detesto las obligaciones.

Disfruté mucho oír a nuestro prodigiosísimo Décio Pignatari decir recientemente en un congreso sobre “Sociedad, Cultura y Tecnología”: “Rechazo toda innovación de punta lineal-vertical. Las innovaciones de punta son interesantes porque ofrecen un nuevo metalenguaje a las creaciones de la antigüedad. Y las recuperan, precisamente, por ser de punta con respecto a ellas”.

Me vienen de nuevo a la mente esas reflexiones ahora que leo una muestra

¹⁴⁹ Texto incluido en *Envie meu dicionário*, volumen que reúne las cartas que Paulo Leminski envió a Régis Bonvicino. Originalmente fue publicado el 4 de diciembre de 1985 en la *Folha de São Paulo*.

especial de poesía llevada a cabo por allá, en el Centro Cultural São Paulo, la “Poesía intersignos”, difundida por el poeta Philadelpho Menezes, organizador y autor de la antología, que hoy recibo.

No discuto los poemas de la muestra, porque no los conozco. Discuto los conceptos del texto de presentación de la muestra —de un brillo y un rigor teóricos inusuales en nuestro medio, en estos deliciosos tiempos de aplatanamiento universal.

Todo aquí gira en torno a la idea de la interacción de las artes, poesía más forma visual, poesía sin palabras. La carta tradicional de la cocina vanguardista brasileña, en fin, de todos los que hace años militan en ese *front*.

Hasta ahí, todo está muy bien.

La poesía no es literatura. De acuerdo. La poesía va más del lado de la música y las artes plásticas. Eso, desde Pound, todo mundo lo sabe.

Y la mejor traducción de *Some Like it Hot* es *Quanto Mais Quente Melhor*, sin duda.¹⁵⁰

La práctica es excelente.

Hacer poemas (o “poemas”) fundiendo lo verbal con lo visual es siempre una bala. Lo mismo al fundir lo verbal y lo sonoro-musical, lo verbal y lo gestual. El diablo.

Lo que no se puede tolerar son argumentaciones como esta: “En el marasmo asmático que impera, es necesario distinguir entre el paso al frente y el paso lateral”.

Y yo pregunto: ¿Quién hará eso? ¿El general Newton Cruz?

Disculpe, Menezes. Usted es brillante. Déjese de cosas. Eso es infantilismo de vanguardia. Nadie más aprueba eso. Ni el propio Décio. Ni Augusto de Campos. Ni Haroldo.

Eso es la proyección de la idea mecánica de “progreso” de la era del vapor sobre

¹⁵⁰ Película dirigida por Billy Wilder en 1959 y protagonizada por Marilyn Monroe. En México se conoce como *Una Eva y dos Adanes*.

los multi-tiempos pluri-irradiantes de la era electrónica, una vieja directriz proyectada sobre universos mucho más ambiguos, y mucho más radioactivos: “Synchronicity”.

La computadora –memoria y proyecto– es el ejemplo y el modelo.

Vivimos en una época total. Se acabó aquello de pasado, presente y futuro. Artísticamente, vivimos en la contemporaneidad absoluta.

Un jeroglífico egipcio puede estar mucho más cargado de sentido que una palabrita cualquiera salpicada en un holograma y que seguramente no pasa de una mera exposición de posibilidades técnicas de un nuevo “media”. Apantallarse con eso, para mí, es cosa de *caipira*.¹⁵¹ Como poeta de vanguardia, yo, *caipira* “de lujo”, prefiero a Homero. Leído en griego, claro.

Con Júlio Plaza hice varios poemas llevados al video-texto, recurso que considero válido, el texto en movimiento (las “film-letras”, en fin, que Augusto de Campos, poeta, profeta, soñaba en 1955, para los poemas en colores de su “Poetamenos”¹⁵²).

Esos poemas “menos” fueron presentados en la Bienal pasada.

Como puede verse, no soy ningún cavernícola poético defendiendo el soneto, ni tengo el hábito de echar avispones de fuego por la boca.

Pero no puedo quedarme como si nada cuando un discurso literalmente unilateral pretende invadir una zona vital para mí.

Hoy, no tengo la menor duda. “Vanguardia” es una cosa que puede estar en cualquier lado. Augusto la descubre en Lupicínio Rodrigues. Haroldo en Li Tai Po, Itamar Assumpção en Adoniran Barbosa.

El futuro, Menezes, es extremadamente pobre. Vive a costa del pasado.

¹⁵¹ Gente de campo de escasa formación escolar.

¹⁵² Serie de poemas que Augusto de Campos escribió en 1953 y publicó dos años más tarde en el segundo número de la célebre revista *Noigandres*, fundada por los poetas concretistas. En dicha serie, el poeta abandona por completo el verso y la sintaxis convencionales y en su lugar se apoya en distintos recursos visuales como la disposición de las palabras en la página y la aplicación de distintos colores y tipografías.

Creo además que la idea misma de “evolución” y “desarrollo”, llevada al arte, representa una apropiación indebida, tomada del área tecnológica, económica e industrial, en donde sí se puede hablar en términos de “desarrollo” y evolución.

Un Boeing vuela más alto, más rápido y transporta más gente que un tecoteco,¹⁵³ sin duda. ¡Adiós, tecoteco!

Pero en el terreno artístico no puede existir tal evolución.

Un cuadro de Matisse no lleva grabada mayor información que una tela de Rembrandt. El teatro de Brecht no es mejor que el de Sófocles. Una película de Godard no borra la presencia de *Ciudadano Kane*. Una canción de Caetano o una ópera de Arrigo Bernabé no son, necesariamente, mejores que una canción de Ismael Silva o de Dolores Duran. O de Arnaut Daniel.

El arte no avanza “hacia adelante”, como las piernas al caminar. Avanza para todos lados, como la piel en un día caluroso, o de mucho frío.

La metáfora del “paso al frente” nos recuerda que la palabra “vanguardia” es una expresión de origen militar para designar al cuerpo de élite que va adelante, abriendo paso al grueso de la tropa, que viene detrás. Con el concepto de “produssumo”, Décio Pignatari eliminó ese error hace ya varios años.¹⁵⁴

Pariente cercano del famoso “salto cualitativo” al que recurren en el catálogo para calificar la “Poesía intersignos” de la muestra. Esa expresión también es una apropiación ilícita, importada, en este caso, de la Biología, de la teoría evolucionista de Darwin, una teoría aristocrática, de un inconfundible sabor británico.

En cuanto a mí, creo que la vida es plena en todo momento. Y no veo que un tigre represente algo mejor que un caracol. Tampoco sé qué pueda tener el cascabel que el virus del sida no tenga también.

¹⁵³ Avión pequeño de un solo motor de arranque, reducida potencia y utilizado para viajes cortos.

¹⁵⁴ Neologismo inventado por Décio Pignatari a partir de las palabras *producción* y *consumo*.

Pero la palabra es tiránica, es el instrumento de las leyes. Adonde la palabra llegue, llega ya imponiendo el orden. Y dando órdenes. No hay organización sin comando, sin jerarquía, sin autoridad. Son mucho más democráticas la vida, las cosas y las obras de arte.

Toda teorización de vanguardia corre siempre un riesgo, que yo llamaría de “tipo penal”. En esas teorizaciones, en general, reo del crimen pluscuamperfecto de ser pretérito, el pasado es condenado a muerte y todos sus bienes pasan a manos de sus legítimos herederos, las obras que un tribunal, una suprema corte (¿cuál?), decreta los únicos con derecho a una existencia plena y actual.

Lo “novedoso” no es lo nuevo, dice Augusto. Y lo nuevo no lo es todo, digo yo de mi ronco pecho. Lo que importa son las obras mismas, la producción, el *poiein*, el hacer. Todos los otros caminos, todas las dicciones: otros sentidos.

Yo, en su lugar, Menezes, revisaba esa muestra, disfrutaba los poemas y me olvidaba de toda esa palabrería. La única forma de hacer que las palabras pierdan su tendencia nazi-fascista, esa manía de marchar con paso-de-ganso, es hacerlas cantar. O volar. Lo que, en el fondo, viene siendo lo mismo.

ORACIÓN PRINCIPAL¹⁵⁵

El mundo físico (¿qué es, exactamente, “físico”?), tiende, naturalmente, a la desorganización, el caos molecular, el principio cancerígeno en el plano celular, a la equiprobabilidad, a la Entropía, por tanto. Al interior de la materia caógena, el evento/advenimiento del Orden, el más absurdo y abstruso de los estados, Vida y Conciencia, adverso a todas las inclinaciones y apetencias de la materia. Ese Orden, que es Comunicación, quién sabe, y, si digo “quién sabe”, es porque es, por lo menos, probable, y probabilidad es (prácticamente) todo lo que podemos ostentar, eso originario gana su origen en el ambiente mineral, un cristal ya es vida en la piedra, se afirma en la conciencia, metamorfoseada materia, Espíritu aquí en el dolor, en el salario, en la Historia, una pesadilla de la cual aspiro a despertar, así sea para soñar/delirar todo de nuevo, odio por odio, brindis por brindis, asesinato por asesinato, Tenochtitlán, Kyoto, Venecia, Lhasa, Itamaracá. El edificio de la cultura (signos insustanciales: condimentos, artes, ciencias, saberes, mitos, técnicas, ritos, textos, cultos, lenguajes, deseo de infinito, qué vida se conforma con tener apenas el tamaño de la vida), el campo de ruinas de la cultura, representa el más alto grado de armonía en toda la realidad universal (donde el Orden, necesariamente, encarna el más bajo de todos los delitos).

Esos artefactos, arde-fardos, objetos plasmados con ideas-palabras, que creo saber hacer danzar y cantar, se darán por felizmente satisfechos si se les concede la gracia y la electrizante oportunidad de creer que son “flash” de *glasnost* de esa Gestalt, brumas rumbo a aquel punto cardinal que, si uno no conoce, por lo menos, desconfía. Desconfiar es un gesto vacío, el más peligroso de los gestos.

El sueño, al final, es tan improbable como la ecuación y el poema.

¹⁵⁵ Este escrito, firmado en 1986, está incluido en el cuadernillo *Paulo Leminski*, editado en 1988 por la Universidad Federal de Paraná.

EL CUERPO – NO M(I)ENTE¹⁵⁶

Cuando Francisco Javier, el misionero jesuita, arribó a Japón, en la cúspide de las navegaciones, su catequesis convirtió a millones y el catolicismo comenzó a expandirse por el país. En las cartas que envió a sus superiores en Roma, Javier describe con júbilo los progresos del apostolado en la Tierra del Sol Naciente. Se queja, sin embargo, de los adeptos a una secta llamada zen (debe ser la primera mención del zen en Europa). “No logro convertir a ninguno de los adeptos a esa secta”, confiesa. “No muestran ningún respeto por las cosas sagradas, se ríen de todo y se mofan de los símbolos de nuestra religión”, añade. La razón secreta del fracaso de Javier con los practicantes del zen reside en la radical diferencia entre las relaciones cuerpo/mente (o cuerpo/alma) en el catolicismo y el zen.

Todas las prácticas zen (el zen es, fundamentalmente, una práctica) se proponen alcanzar el punto de fusión entre cuerpo y mente, aquel lugar alfa donde dicho contraste (al que se considera error e ilusión) se desvanece. Lo que se proponen, en cierta forma, es una espiritualización del cuerpo y una *corporización* de la mente y el espíritu, lo cual puede verse claramente en las artes marciales, como el judo, kendo, karate, aikido, que están impregnadas de zen.

Quien practica artes marciales, aprende luego que el cuerpo no es una máquina gobernada por un comandante genial llamado mente. A la hora de aplicar un golpe, se siente con claridad que el cuerpo piensa. Es imposible no ver los paralelos entre esa experiencia y la vivencia del sexo que, para ser realizado plenamente, exige un

¹⁵⁶ Tomado de *Kamiquase*, la principal página sobre Leminski, editada por el poeta y traductor Elson Fróes: <http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaioPL3.htm> Originalmente se publicó en la revista *Corpo a Corpo*, en 1987.

momento de fusión total entre un cuerpo que siente y una mente que dirige. No se puede obtener una erección o un orgasmo pensando en la reforma tributaria...

Cuando Xavier intentó convertir a los maestros del zen con la frase básica “salva tu alma”, se topó con un gran obstáculo: los monjes no podían concebir que el alma fuese una cosa que se pudiera poseer y tuviera un destino distinto al del cuerpo, sus peripecias, miserias y esplendores.

El arte de un judoca o de un karateca no es “una cosa mental”, como dice Leonardo de la pintura. Es esencialmente unitaria, anterior o posterior a la dicotomía cuerpo/mente que impregna, subrepticamente, todo el pensamiento occidental de Descartes para acá.

Los orígenes de ese divorcio en lo indisociable son, claro, de naturaleza religiosa: la mente del racionalismo occidental es la hija legítima del alma salvable del cristianismo. Aunque sin derecho a la ultratumba.

No se piense, sin embargo, que algo tan grave tuvo raíces sólo filosóficas en la mente de algún pensador aislado. La sociedad urbano-industrial, a través de los métodos de trabajo que impuso, ha promovido la disociación cuerpo/mente más que cualquier tratado de metafísica.

Es una fuerza disgregadora, destribalizante, atomizante.

No hay lugar para el cuerpo en la gran fábrica, a no ser como unidad de trabajo, pero nunca como lugar de placer y satisfacción sensorial. Y el alma toma los nuevos nombres de “habilitación profesional”, “entrenamiento especializado”, abstracciones en el seno de esa inmensa abstracción que es la anónima sociedad industrial-urbana.

Yo mando, tú obedeces

Esclavos y señores. Nobles y siervos. Patrones y empleados. Técnicos y obreros. Nada distingue más al hombre de los animales que la división del trabajo, nuestra gran fuerza y también nuestra fuente de debilidades.

Fue a través de la división del trabajo que el hombre multiplicó sus poderes sobre la naturaleza a una velocidad fantástica: hace apenas treinta mil años sólo disponíamos de armas de palos, piedras, huesos y vestimentas de pieles de animales para enfrentar la hostilidad del medioambiente. En este plazo biológicamente tan corto, saltamos de la lanza de madera a la computadora, la electricidad, la ingeniería genética y la energía nuclear. Y eso sólo fue posible porque el hombre, en todas las latitudes, especializó determinados grupos de la sociedad en tareas específicas. Cualquier tigre sabe hacer todo lo que cualquier tigre hace, y nada más. Todo tigre es algo entero. Nosotros nos fragmentamos. Unos plantan, otros venden. Unos mandan, otros obedecen. Unos celebran ceremonias a los dioses, otros cargan piedras para erigir pirámides, templos y catedrales.

¿Quién no ve que la dicotomía mente/cuerpo es una proyección y una consecuencia de la división del trabajo, la división interiorizada en nosotros? La mente es una metáfora de la clase al mando, servida por el cuerpo.

La división del trabajo es el verdadero pecado original, aquel que nos expulsa del paraíso y nos lanza a la gran aventura de la vida y el mundo. La serpiente sugiere. Eva toma el fruto prohibido. Adán lo come... Integrar mente y cuerpo es volver al paraíso que sólo conseguimos experimentar en momentos privilegiados: para las personas desintegradas, el paraíso también es vivido bajo la forma del fragmento.

Uno de los momentos más radicales de la división del trabajo se halla en la separación entre trabajo físico e intelectual. Esa división comienza en el mundo

religioso. Sacerdotes y agricultores, monjes y guerreros, padres y fieles, son el modelo remoto de la actual división entre técnicos y teóricos ante la mano de obra.

Y ciertas prácticas religiosas como el ayuno, la castidad, el silencio y la búsqueda de la incomodidad física concurren poderosamente para acelerar la ruptura entre cuerpo y mente. No sería exagerado imaginar que la noción del “alma” haya nacido de esas prácticas donde el cuerpo es tratado como un enemigo, como una fiera que debe ser domada, humillada y reducida a una montería dócil bajo las riendas del “espíritu”.

En el siglo XX, cuando comienza el mando industrial de hoy, aparece la figura del “intelectual”, el hombre-mente por excelencia, que sólo vive en la atmósfera rarefacta del “mundo de las ideas”. Con el intelectual y compañía: el técnico, el especialista, el pensador...

Entre un cuerpo y una mente, mil años luz de vacío donde se crían monstruos y demonios, duendes y neurosis.

Los demonios se llamaban Lucifer, Belcebú, Asmodeo, Belial. Hoy se llaman neurosis, paranoia, esquizofrenia, manía.

Es peligroso separar aquello que, por naturaleza, es uno y entero.

De vuelta a la unidad

Retorno al paraíso perdido. La reunión entre mente y cuerpo no puede siquiera ser soñada en términos integrales. Esa extraña entidad que es el ser humano, que somos nosotros, resulta irremediabilmente escindida. El propio ejercicio de eso que se llama “razón” parece estar conectado, como uña y carne, con la disociación entre una mitad que “piensa” y un cuerpo que “obedece”. Estamos condenados a la razón.

Pero es esa misma razón disociativa la que puede aproximarnos, por momentos iluminados, a la unidad perdida, en algún punto-años-luz en el espacio/tiempo.

Nosotros buscamos esa unidad en la práctica de lo lúdico y lo erótico, en el arte, en el amor y en el sexo.

En esas áreas del *inutensilio*, está la vida más allá de la tiranía del lucro y de la utilidad.

Al saltar y jugar, estamos a salvo, libres. Y de vuelta.

Para el zen, es en la propia vida cotidiana que está el secreto. Es necesario rescatar la grandeza infinita de los gestos simples y “elementales”. Cuidar de la vida. Disfrutar de las pequeñas cosas. Lavar nuestra propia ropa. Los trastes. Arreglar la casa. Hacer la comida. Bañarse como quien realiza un acto sacro. Recuperar el placer de la práctica de los actos primarios. Saber que ser materia, coño y verga, boca y estómago, es una dignidad y un esplendor.

Es difícil.

Pero, para brillar, las estrellas tienen que arder hasta el glorioso fin.

EN UN BOSQUE DE LETRAS¹⁵⁷

Fue mi padre quien me enseñó a amar los libros. Yo tenía ocho años cuando el viejo me llamó para leer con él *Los Sertones*, de Euclides da Cunha. Ése fue el primer libro que leí. Mi papá me iba aclarando las palabras difíciles, los pasajes complicados y así entré a ese bosque de letras llamada literatura.

Como a los once años, empecé a querer también escribir libros. Niño provinciano y de campo al fin, vivía fascinado por el mar. Agarré una libreta de la escuela y me puse a escribir en él todo lo que sabía sobre océanos, algas y peces. Ese fue mi primer libro, “El mar y sus misterios”. Y esa manía no me abandonó jamás.

A los doce años, se me metió en la cabeza que quería ser monje. Entré al Monasterio de San Benedicto, en São Paulo, y ahí duré dos años. En el Monasterio aprendí griego y latín. La manía de escribir se agravó todavía más. Leí y estudié toda la literatura griega y latina en las lenguas originales.

Un día vi una foto de Brigitte Bardot en la portada de una revista y me expulsaron del Monasterio. Para entonces, hacer poemas ya era para mí un vicio de todos los días. De vuelta en Curitiba, me volví el más asiduo visitante de la Biblioteca Pública, tanto así que llegué a conocerla como si fuera mi casa. Leí estante por estante. Sobre todo leí a los poetas modernos de Brasil: Mário de Andrade, Drummond, Cabral, Vinícius, Murilo Mendes, Ribeiro Couto, Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida, lo primero que apareciera.

A los diecisiete años me enteré de la Poesía Concreta, que por aquel entonces era el furor que traía a Río y São Paulo como locos. Aquella cuestión de meterse con el lenguaje se metió conmigo para siempre. Por aquellos años, entré en contacto con el

¹⁵⁷ Publicado originalmente en la revista *Leia*, en 1988.

haikú japonés. Había empezado a practicar judo. Haikú, judo, primeras clases de japonés –lengua que hasta la fecha estudio, y con el mismo ímpetu que antes.

En 1964, salieron publicados mis primeros poemas experimentales en la revista *Invenção*, que dirigían los poetas concretistas de São Paulo. Yo tenía veinte años en ese entonces.

Alrededor de 1967 tuve mi primera gran intuición: el filósofo René Descartes en el Brasil holandés, en Recife. Con esa idea en la cabeza, empecé a escribir *Catatau*. Me llevó años poder terminarlo. Y en 1975, salió publicado en Curitiba, con mis propios recursos. El libro causó el escándalo que sus provocaciones merecían.

Por esos años, yo ya andaba flirteando con la música popular. Tocaba guitarra y escribía canciones, la música de Caetano Veloso, Gilberto Gil y Chico Buarque de Holanda me enloquecía.

En 1980, publiqué en Curitiba, de manera independiente, dos libros de poemas: *Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase* y *Polonaises*. A principios de esa década, la editorial Brasiliense de São Paulo y yo nos descubrimos. De ahí a la fecha, publiqué catorce libros con ellos, entre libros de poemas (*Caprichos e relaxos, Distraídos venceremos*), una novela (*Agora é que são elas*), traducciones y biografías.

Durante todo este tiempo, he escrito poemas sin parar. No me veo sino como un poeta. Estoy condenado a transformar mi vida en palabras. A traducirla, mejor dicho.

TERRITORIO LIBRE¹⁵⁸

Sobre Jorge Mautner

Bajo el signo de Dionisio, el pensamiento de Jorge Mautner es una combinación vertiginosa de Nietzsche, filosofía *beatnik* y hippie, contracultura, candomblé, zen, antropofagia, tropicalismo y existencialismo. Está dentro de toda esa mistura, en el ojo del ciclón del vértigo.

Mautner ve en lo negro y en la música negra la fuente de toda fuerza. En lo negro está lo más fuerte y bello de América, desde Estados Unidos a Brasil. El jazz, el mambo, la rumba, el chachachá, la samba.

Los negros son los hijos directos de Dionisio.

Su sabiduría está grabada, no en piedras ni en placas de bronce, sino en los ritmos. Una sabiduría rítmica milenaria, que llama a todos los hombres a danzar, a la alegría, a la felicidad.

¿Enajenación? Urge que revisemos ese concepto. Es un concepto penal. Es un concepto que siempre acaba en la policía.

Cada que alguien lo utiliza, se da por sentado que sólo existe una realidad o un solo plano de ella. Y quien no esté en sintonía con esa realidad canonizada, ya es reo de la enajenación.

¿Y si la realidad tuviera más planos de lo que la gente se imagina?

El misterio existe porque todo lo que vemos es apenas una parte de lo visible.

“Yo me dejo influenciar por todo lo que anda por ahí, *El Hombre Araña*, Bob Dylan, Zaratustra, João Gilberto, Gilberto Gil y mi compadre Jorge Ben”, canta Mautner y ahí lo dice todo.

¹⁵⁸ Incluido en *Trajectoria do Kaos*, volumen publicado por la editorial Azougue en 2002, que reúne diversos materiales sobre el músico y escritor Jorge Mautner.

Vivimos en el crepúsculo de una civilización. La riqueza cultural de todos los siglos está lista para nosotros. Como en la antigua Alejandría. Como en la Roma imperial. Como en Bizancio.

Mautner es profético y mesiánico. Se dirige a una utopía, el más precioso de todos los bienes culturales.

Mautner prevé aun la llegada de un reino de la alegría, donde el cuerpo y la danza serán felices para siempre. Un reino anunciado por la música popular. Por el carnaval. Por la música que arrastra a la comparsa a las calles.

La libertad total, bajo el signo de la música.

¿Quién dice libertad dice poesía? ¿Y no vengo yo diciendo que la poesía es la libertad de mi lenguaje?

Mautner es también poeta. Y todo poeta es profeta. Como en la Biblia.

DE ANHELOS CRÍPTICOS – ANHELOS TEÓRICOS
(1986)

Aventuras de un investigador del sentido
en el torbellino de las formas y las ideas

EN BUSCA DEL SENTIDO

El sentido, para mí, es la entidad más misteriosa del universo.

Es una relación, no una cosa, entre la conciencia, lo vivido, las cosas y los eventos.

El sentido de los gestos. El sentido de los productos. El sentido del acto de existir.

Me niego a vivir en un mundo sin sentido.

Estos anhelos/ensayos son incursiones conceptuales en busca del sentido.

Porque eso es propio de la naturaleza del sentido: no existe en las cosas, hay que buscarlo, en una búsqueda que es su propia fundación.

Sólo la búsqueda de sentido tiene sentido.

Sin él, todo pierde sentido.

p. leminski

Curitiba, agosto de 1986

TESIS, PASIONES¹⁵⁹

Quien no reflexiona, repite.

Proverbio chino, muy utilizado durante el tránsito de la dinastía Ming a la dinastía siguiente.

A raíz del modernismo del 22, el poeta brasileño dejó de ser aquel “buen salvaje”, dócil bárbaro, indígena silvícola, nativo del país del Lenguaje, aquel que está ahí para ser analizado, pensado y discutido por esos etnólogos provenientes de las poderosas regiones de la Teoría, cara-pálidas que hoy llamamos “críticos”.

En el siglo pasado, el poeta brasileño poetizaba, el crítico criticaba y teorizaba.

Ningún poeta relevante del siglo XIX combinaba el uso de la lírica con el ejercicio de reflexión teórica sobre el trabajo poético. Vivía su apogeo la más rigurosa división del trabajo: el poema era asunto de un Castro Alves, Sousândrade, Bilac, Augusto dos Anjos, Cruz e Sousa. Pensar era labor de los Silvio Romero, los José Veríssimo, los Araripe Júnior.

El modernismo cambió todo eso. Lógico. Toda tentativa de cambio exige una reflexión. Es preciso repensar el camino. Pesar y medir el pasado. Formular planes. Hasta el 22, los poetas brasileños seguían, sonámbulos, los automatismos de la tradición heredada, de las escuelas, de las modas.

Oswald de Andrade. Bandeira. Murilo. Esos pilares de modernidad ya son poetas críticos, capaces del verbo lírico, y sobradamente capaces de hablar sobre su ejercicio. En Mário de Andrade, vigoroso poeta, el peso de la reflexión y de la teoría casi llega a opacar la importancia de su contribución poética.

¹⁵⁹ En el original, existe un juego difícil de traducir: “Teses, tesões”. *Tesão*, en lenguaje coloquial, alude a un placer de orden sexual o sensual y puede aplicarse a personas, acciones o cosas.

Oswald y Mário de Andrade no se limitan a la reflexión sobre poesía. Son pensadores de la cultura en general. Con ellos, el lenguaje no es suficiente. Tienen una meta. Es necesario el metalenguaje. En el 22, la mejor poesía brasileña sale de su sueño y empieza a racionalizar.

Drummond, el gran heredero de las riquezas del modernismo (discípulo epistolar de Mário, Drummond publica su primer libro, *Alguma poesia*, en 1930), Drummond va más allá: incorpora abiertamente la reflexión a su propio quehacer poético. Buena parte de la producción poética del itabirano tiene como centro el propio quehacer, la propia práctica del poema. Claro, Carlos, “luchar con palabras / es una lucha perdida...”

Desde entonces, poetizar, para nosotros, se volvió *un acto problemático*. Algo que debía ser pensado, *desautomatizado*, inventado, de raíz. Es una incógnita, un enigma, y ya no más una certeza. Ya no se sabe en dónde está la poesía. Ni para dónde va.

La poesía era una respuesta, el 22 la devolvió a su estado original de pregunta: ¿qué es poesía? ¿En qué consiste ese anómalo acto de la palabra, gobernado por tantas lógicas musicales, lógicas ilógicas, esa zona de discurso donde se admite toda locura y desvarío? ¿En dónde está su sentido?

Para Vinícius de Moraes, en el oído.

Para João Cabral de Melo Neto, en la vista.

Vinícius, poeta en el papel, partió hacia la música popular (Mário, músico, puso el ejemplo), sonido, canción, melodía.

Para Cabral, la poesía es ojo: para “El ingeniero” (quien, como puede adivinarse, no disfruta de la música...), la producción del verbo lírico es arquitectura, artes plásticas, Mondrian, Miró, danza flamenca, imagen óptica, espejismo semiótico.

Traducir es reflexionar: el metalenguaje es una modalidad de la traducción.

La poesía concreta de los años cincuenta invoca a Cabral, y da lugar a una práctica poética apuntalada en un parque de recursos teóricos más amplio, radical y riguroso que el del modernismo, tan amplio que no faltaron críticos que dijeran que, en la poesía concreta, sobró teoría y faltó poesía...

Cuando empecé a mostrar mis poemas a mediados de los sesenta, sentí la necesidad endemoniada de la reflexión. Detrás de mí, tenía todo el ejemplo de la modernidad, de Mário a los concretos, tradición de poetas re-flexivos, *re-poetas*, por decirlo así. De alguna forma, sentí que ya no había lugar para el poeta ingenuo y “puro”: el bardo “puro” sería apenas la víctima pasiva, el útil inocente de algún automatismo, de aquellos que Pavlov explica... el mero continuador de una rutina litero-hipnótica.

La maldición de pensar cobró sus víctimas: vi infinidad de poetas de mi generación que se volvían críticos, teóricos, profesores de literatura.

Confieso que siempre envidié a esos tráfugas. Ellos allí, en la gran vida del análisis, y uno aquí, en las agruras de las síntesis...

Aquí dentro, dos obsesiones me persiguen (que yo sepa): la fijación enfermiza en la idea de la innovación y la (no menos enfermiza) angustia de la comunicación. Dos tendencias, como puede verse al instante, irreconciliables.

Para el lector astuto, tampoco pasará desapercibido el conflicto entre una visión utilitaria y una visión *inutilitaria* del arte y del trabajo poético. Mejor dicho: el conflicto *en el tránsito* de una visión utilitaria hacia una visión *inutilitaria*. Me resistí, desde un principio, a la idea de actualizar teorías y posturas de textos de hace cinco años. No me interesó mostrar sólo una etapa determinada de homogeneidad teórica. Preferí presentar, en el espacio/tiempo de un solo libro, el panorama de un pensamiento en transformación.

Me divierte pensar que, en distintos momentos, estoy luchando conmigo mismo.

Espero que todos se diviertan. No hay mucho más que hacer en este mundo.

p. leminski

Curitiba, julio del 86.

ARTE IN-ÚTIL, ¿ARTE LIBRE?

Esa curiosa idea de que el arte no está al servicio de nada salvo de sí mismo es relativamente nueva. Data del romanticismo europeo del siglo XIX, durante el apogeo de la 1ª Revolución Industrial y de la hegemonía burguesa, momento en que el artista se vuelve un desempleado crónico.

Arte y artesanía. La industria llegó para sustituirlo.

Sin una función social pero aún lleno de su propia importancia, el arte, entre horrorizado y hechizado, se puso en contra del mundo utilitario que lo rodea, – negándolo, criticándolo, como un no-objeto hecho de antimateria.

El mundo burgués es anti-artístico. El arte no necesita de él.

Todo estaba listo para que naciera el “arte por el arte”.

Lección y delicia

Un arte inútil o literalmente inútil: ninguna idea podría ser más ajena a la Edad Media católica, heredera de los conceptos grecolatinos sobre la doble tarea del arte: *delectare* (“agradar”) y *docere* (“instruir”).

Para un europeo letrado de la Edad Media (casi siempre un clérigo), parecía lo más lógico del mundo que la actividad artística y literaria estuviese, como el resto de las otras actividades, subordinada a un fin educativo, edificante, al servicio de la salvación del alma de los fieles.

La obra literaria tenía deberes morales. No había lugar para una obra blasfema, sacrílega, iconoclasta, disoluta, que corrompiera.

La obra de arte era la expresión de una norma. No un gesto criminal.

Al igual que los hombres que lo creaban, debía luchar contra el pecado.

La desmesurada libertad de la literatura occidental moderna parecería a los ojos medievales, el triunfo de Satanás en la Tierra. El pecado de la literatura moderna, de hecho, es el mismo que el de Lucifer, la soberbia, el orgullo de declararse autónomo, más allá del bien y el mal.

El Renacimiento italiano, escéptico, crítico, mundano, trajo una nueva concepción del arte y la literatura, no sólo subordinado a los deberes morales o pedagógicos. Un arte volcado sólo al *delectare*: nació así el concepto de “Belleza”, lo específicamente artístico, libre de objetivos didácticos o lineamientos éticos.

La reacción católica de la Contrarreforma, en pugna contra el protestantismo, restauró la antigua doctrina del arte al servicio de objetivos ideológicos o doctrinarios. La “belleza” sólo justificaba su existencia si hacía que la Verdad se grabara más hondo en el corazón de los hombres. Y esa verdad venía de afuera: preexistía a la obra de arte. La literatura vuelve a ser apenas el vehículo de una visión determinada de la vida y del mundo.

No es que el protestantismo fuera más liberal en cuestiones de arte y literatura. Al contrario. Lutero y Calvino fueron dos mentes típicamente medievales. Ciertas corrientes protestantes llegaron incluso a menospreciar por completo cualquier actividad artística como si fuera cosa de Satanás.

La visión utilitaria del arte y de la literatura prevaleció hasta el siglo XVIII, incluyendo a los Enciclopedistas. La vasta obra literaria de Voltaire estaba al servicio de las “Luces”, del trabajo de aclarar las mentes, ridiculizar los prejuicios, desmitificar la superstición. Voltaire no es un poeta, tal como entendemos esa palabra hoy, una conciencia problemática expresando a través de las palabras sus conflictos. Es un

educador, un pedagogo, que se apoya en los recursos de la literatura para ilustrar ciertos principios “morales”.

Tras la Revolución Francesa y el fin del antiguo régimen, se disuelve el complicado equilibrio entre el autor y su público, entre el autor y sus mecenas o protectores.

De ahí en adelante, entregado a los azares del mercado, el escritor estará sólo y su alma.

La vía francesa

La doctrina del “arte por el arte” fue formulada, por primera vez, con todas las letras, en la Francia del siglo XIX, por los poetas parnasianos y simbolistas (Gautier, Leconte de Lisle, Baudelaire, Mallarmé). Era también el credo que inspiraba a la desesperada artesanía estilística de Flaubert.

Su formulación fue recibida por los artistas como una verdadera innovación, la liberación del arte de todo compromiso con lo no artístico, la moral, la política, la exaltación patriótica, la tradición nacional, el Bien, la Verdad.

En la literatura romántica, aún había una tensión moral interna que, en Francia, tuvo su gran expresión en la caudalosa producción poética de Víctor Hugo, hoy poco apreciada (apenas si podemos comprender ese verdadero endiosamiento del que Víctor Hugo fue objeto).

Significativamente, la evolución de la poesía moderna, a fines del siglo XIX y principios del XX, deriva directamente de esos cultivadores del “arte por el arte”: la poesía moderna no existiría sin Baudelaire o Mallarmé.

Eso se debe principalmente al hecho de que esos poetas, liberados de los lastres morales o patrióticos, pudieron hacer avanzar la poesía técnicamente, en términos de lenguaje, hasta los límites, donde “Un tiro de dados” de Mallarmé es el paradigma último.

Descendiendo de ellos, la poesía más significativa del siglo XX nace del “arte por el arte”. Del arte como *inutensilio*. No como vehículo de principios “superiores” o “mayores”.

Por esa razón, buena parte de la mejor poesía de este siglo es poesía sobre poesía, poesía crítica, poesía que tiene al propio poetizar como objeto de inspiración. Metalenguaje, como se dice en el argot técnico. Incluso cuando tiene una “motivación moral” de fondo (lo que es inevitable, ya que el hombre es un ser político, luego moral).

La doctrina del arte por el arte es un decurso natural de la sobrevivencia del arte en una sociedad regida por el mercado.

En el mundo burgués, la obra de arte sólo puede ser dos cosas: ornamento y mercancía. Un fresco renacentista en la pared de una iglesia es un complejo compuesto ideológico, donde pulsan tensiones morales e intenciones de compromiso colectivo. Un cuadro de Manabu Mabe en la sala de un banquero es sólo un complemento del tapete y del estampado de los sofás. La burguesía saludó la libertad formal del arte moderno, comprándolo. Transformándolo en mera artesanía. Cualquier artista bien informado de hoy sabe que el arte se acabó. Lo que continúa existiendo es artesanía (o *industrianía*).

Ciertas artes, como la pintura o la escultura, se prestaron mejor a esa transformación en mercancía éticamente neutra, que sólo busca las cualidades plásticas y cromáticas, técnicas y sintácticas.

Ornamento y mercancía, el lenguaje de la pintura moderna perdió todo el impacto subversor de las vanguardias de principios de siglo (expresionismo, fauvismo,

futurismo, cubismo, surrealismo, abstraccionismo geométrico, tachismo). En cuanto oye hablar de arte moderno, el burgués abre la chequera.

Sin embargo, hubo un arte que resistió con particular vigor a esa comercialización. Y esa fue la literatura, el arte que tiene a la palabra como materia prima. En especial, la poesía, donde la palabra logra una vigencia plena, máxima sustantiva.

No sorprende. Sígnicamente, las artes están hechas de íconos (colores, sonidos, melodías, ritmos, movimientos corporales). La literatura, la poesía, es el único arte hecho con símbolos (palabras que el poeta, como alquimista que es, intenta transformar en íconos).

Ahora, un ícono, un color puede ser a-moral y “a-político”.

Una palabra no.

Por principio de cuentas, un color es un valor universal, independiente de la raza, la época o el lugar.

Una palabra –toda palabra– pertenece a un idioma particular, históricamente determinado en el espacio y en el tiempo, el más pesado lastre colectivo que el hombre puede cargar. Hablar vasco en España o gaélico en Irlanda es un gesto, en sí, político (las naciones deberían coincidir con el espacio de una lengua o dialecto).

Cada palabra tiene su historia, su biografía, su etimología.

Su uso deflagra una constelación de sub-significados y sentidos que, en cada idioma particular, tiene cierto dibujo propio e intransferible.

La palabra es, esencialmente, política. Por lo tanto, ética.

De ahí, tal vez, la dificultad de transformar la literatura, la poesía, en mercancía.

En la ficción, el ramo comercialmente más próspero de la literatura, no es la palabra la verdadera mercancía. Es el enredo, la trama, la urdimbre, vale decir, los

dibujos, es decir, los íconos. Aquellas cosas que Brecht quería, en vano, vender, cuando entró a la fila de guionistas de Hollywood...

El puro valor de la palabra está en la poesía. Por eso siempre es considerada mercancía difícil. “La poesía no vende” es uno de los mandamientos del decálogo básico de cualquier editor sensato. Pues sí, no vende. El destino de la poesía es ser otra cosa, más allá de la mercancía y el mercado.

Mal obran y mal piensan aquellos que critican el desdén de las casas editoriales por publicar poesía. Más bien deberían alegrarse. La poesía, a final de cuentas, es la última trinchera donde el arte se defiende de las tentaciones a convertirse en ornamento y mercancía, tentaciones a las que tantas artes sucumbieron gustosamente.

Y no deja de ser intrigante el hecho de que la doctrina del “arte por el arte” haya sido formulada, precisamente, por poetas. No por pintores, ni por novelistas.

Transformada en mercancía, la obra de arte es transformada en nada.

Los teóricos del “arte por el arte” sólo recogieron esa maldición. Y le dieron un giro positivo.

Desde entonces, el arte está en conflicto directo con el mundo. El mejor arte del siglo XX es un gesto *contra* el mundo que lo rodea. Una negación.

La vía rusa

“Sucede comúnmente que los autores de novelas, incluso cuando tratan, en apariencia, de combatir los vicios, nos los presentan tan atractivos que provocan que los jóvenes se sientan atraídos por vicios de los que convendría no hablar. Cualquiera que sea el mérito literario de esas obras, sólo pueden ser publicadas si tienen en cuenta un fin verdaderamente moral”.

Mutatis mutandis, la frase podría ser firmada por cualquier autoridad cultural soviética (o socialista) de hoy. Basta sustituir “moral” por “colectivo” o “revolucionario”.

Pero la frase es del conde Razumovski, ministro de Instrucción Pública de Rusia en 1814, con la que pretendía justificar la prohibición de una novela que satirizaba la sociedad aristocrática de la época.

Tanto por parte del gobierno como de los escritores, la extraordinaria literatura rusa del siglo XIX (Gogol, Tolstoi, Dostoievski, Turguéniev, Chéjov) es una literatura, sobre todo, *moral*. Es la conciencia social del pueblo ruso, una literatura de acusación y denuncia, de resistencia y responsabilidad colectiva.

Carácter moral: en eso, los poderes y la oposición estaban de acuerdo. Sólo las señales estaban alteradas. Al forzoso y forzado moralismo de la censura zarista, los escritores rusos reaccionaron con un moralismo opuesto.

El gran momento reflexivo de esa afirmación rusa del carácter moral de la literatura está en “¿Qué es el arte?” de Tolstoi, escrito en 1898.

En ese ensayo implacable, el autor de *La guerra y la paz* denuncia la “degeneración” del arte moderno, en particular, la doctrina del “arte por el arte”, a la luz de criterios éticos y “humanos”. Para Tolstoi, todo el arte y la literatura de su época le parecen manifestaciones patológicas de sensibilidades decadentes e “inhumanas”. Le repugna su “ocultismo”, su tendencia a la formación de sectas y “capillas” cerradas. Dentro del rigor de sus exigencias, expresa cabal repudio a Balzac, Flaubert, Zola y los Goncourt, mientras que exalta la ficción de Dickens, Víctor Hugo y Dumas padre... Sobre los poetas –Mallarmé, Baudelaire–, sus juicios son todavía más severos.

Ese carácter ético de la literatura rusa viene del siglo XIX y continúa, casi intacto, en la literatura soviética: la revolución sólo heredó del zarismo el utilitarismo artístico y

literario. En ese sentido, la literatura del pueblo ruso presenta una rara unidad de sentido.

De Razumovski a Tolstoi, llegamos a Plekhanov, el introductor del marxismo en Rusia: la misma postura “utilitarista”, moral, anti-arte por el arte. Su libro *El arte y la vida social*, publicado en 1912, repite, con un tono marxista y proletarizante, el argumento de Tolstoi.

En las conferencias de ese libro, cuyo brillo es innegable, Plekhanov conduce el juicio del “arte por el arte”, a la luz de sus condicionantes de clase. Lo que en Tolstoi era moral, en Plekhanov es político.

Haciendo a un lado los detalles, esa visión del arte y de la literatura proseguiría durante toda la era soviética, incluido el estalinismo.

Sería muy importante observar todavía cómo esa visión rusa del arte impregnó la estética y la poética del socialismo en general. Una postura ideológica marxista del mundo parece ser indisociable de una visión utilitaria y utilitarista del arte, en las antípodas del “arte por el arte”.

Adorno: “arte por el arte” de izquierda

Afortunadamente, la visión marxista del arte no se detuvo en los maniqueísmos moralistas de Plekhanov, pues produjo con Adorno una especie de síntesis dialéctica entre el *inutensilio* del “arte por el arte” y el compromiso ético y político de vivir revolucionariamente una circunstancia histórica dada.

Exponente de la llamada Escuela de Frankfurt, Adorno es ya contemporáneo de Walter Benjamin y Brecht. Su reflexión teórica voltea hacia un capitalismo en una fase mucho más adelantada que la de Plekhanov. Comparado con éste, Adorno reflexiona en

torno a dos cosas: a) un medio intelectualmente mucho más sofisticado, y b) en una circunstancia no revolucionaria.

Para Adorno, la grandeza del arte está en su capacidad de resistir al estatuto de la mercancía, en situarse en el mundo como un “objeto no identificado”. En su rechazo a asumir la forma universal de la mercancía, el arte, la obra de arte es la manifestación, en sus momentos más puros y radicales, de una “negatividad”. Él es “la antítesis de la sociedad”. La antítesis social de la sociedad.

Para Adorno, crítico y lector agudísimo de las contradicciones del capitalismo, el arte sólo tiene una razón de ser como negación del mundo cosificado de la mercancía. Vale decir, como *inutensilio*.

La tensión ética de la obra está en ese rechazo a convertirse en mercancía.

Misteriosamente, los defensores del “arte por el arte” tenían razón.

EL BOOM DE LA POESÍA FÁCIL

En los años setenta, anduvo muy en boga un cierto tipo de ejercicio poético: poemas cortos, “flashes”, registros-relámpago de mini-experiencias, estallidos líricos, de corta duración y efecto inmediato.

Buena parte de la llamada poesía “marginal” o “alternativa”, característica de aquella década, siguió ese camino. Y así fue distribuida también, en mini-ediciones mimeografiadas, panfletos, hojas sueltas, en la parada de autobús y en las filas del cine, en los estadios de fútbol o en los conciertos de rock.

Las condiciones precarias de su distribución influyeron en la propia sustancia del trabajo poético, hecho con materiales muy poco nobles, lenguaje cotidiano de la ciudad e industrial (coca-cola, chiclets, durex, xerox, etc.), y con absoluta indiferencia ante cualquier tipo de organización del material verbal, entregado por completo a los ímpetus del “arranque”.

Una poesía de la ciudad, afín a los grafitis en muros y paredes. Para que haya grafitis, se *necesita* que haya muros y paredes. No hay grafitis rurales. ¿Quién va a grafitear una vaca o un árbol a la orilla del arroyo?

Históricamente, ese tipo de poética fue la expresión auténtica de la brutal urbanización de la sociedad brasileña que se dio en los años de la dictadura, la cual privilegió la ciudad y entregó el campo a las manos de los latifundistas que Portugal nos legó.

Es una poética directamente influida por la publicidad y por los medios masivos y su lenguaje sintético y despersonalizado, TV, póster, letras de canciones, palabras estampadas en playeras, el impacto de la sociedad de consumo.

Fue, sobre todo, una poesía de “baja definición”, televisiva, desechable, de rápido impacto y mínimo hueco.

En términos literarios, parece representar una reacción a la “alta definición” de las vertientes importantes de la poesía de los años sesenta: las vanguardias (concretismo, praxis, proceso) y la poesía conocida como “comprometida” o “participante” (CPC, etc.).¹⁶⁰

De las vanguardias, el poeta alternativo rechazó la meticulosa ingeniería del poema como artefacto, la arquitectura que regía el uso de los materiales verbales.

De la poesía “comprometida”, hizo a un lado su compromiso, el deber ético y político del poeta con los problemas de la sociedad y su voluntad de ayudar a resolverlos, a través de una visión crítica, racional y utópica.

Un viejo malhumorado podría decir que fue una poesía mal hecha y enajenada (una palabra muy de moda en los años sesenta; hoy, ya no hay más enajenación, pues todo está enajenado, la enajenación arrasó con todo).

A pesar de este aparente conflicto, formalismo versus contenidismo, y de los pleitillos de suplemento literario, las vanguardias “formalistas” y la poesía “comprometida” tenían mucho más en común de lo que se creía en la época. Ambas privilegiaban una actitud racionalista frente al poema. Ambas tenían una postura crítica ante la poesía, ambas juzgaban a la poesía, al acto de poetizar. Y ambas querían cambiar alguna cosa. Una quería cambiar la poesía. La otra quería, menudo problema, cambiar el mundo (tarea, me parece, un poco más difícil).

El poeta alternativo de los años setenta no quería nada.

¹⁶⁰ El Centro Popular de Cultura de la Unión Nacional de los Estudiantes se fundó en 1961 en Río de Janeiro. Defendía la idea del artista comprometido políticamente y del arte como instrumento de la revolución social. Su último director fue el conocido poeta Ferreira Gullar. En 1964, tras el golpe militar, fue clausurado por las autoridades.

Sólo quería ser. La palabra para eso era “relajo”, “pasarla bomba”, la pura fruición de la experiencia inmediata, sin mayores pretensiones.

Esa fue la pequeña gran contribución de la poesía de los años setenta.

Contra la cara de palo de los años sesenta, la recuperación de la poesía como pura alegría de existir, de estar vivo y sobre todo no haber cumplido todavía veinticinco años. Fue poesía hecha por gente extremadamente joven, poesía de chavos para chavos, todos burlándose de Homero. Sin esa idea de las cosas, la poesía se vuelve departamento de semiología, de lingüística o una dependencia de las ciencias sociales. La poesía de los años setenta, inconsecuente, irresponsable, sin pretensiones, recuperó la dimensión lúdica.

En ese sentido, encontró sus antecedentes y antepasados en la tradición brasileña, en la poesía de un Oswald de Andrade o un Manuel Bandeira, en la del primer Murilo Mendes y en el joven Drummond, poesía informe e informal, coloquial y *piadística*,¹⁶¹ crítica, autocrítica, guasona y pinga, referencial e inmediata, renuente de todo “misterio” y “profundidad”: una poesía contra la mistificación “literaria”.

Formalmente, fue una poesía que privilegió las formas breves, afines al haikú o al epigrama, a la frase de *out-door* o al título de alguna propaganda.

Ese modo de poetizar parece ya estar dando muestras de agotamiento.

Es normal.

Alice Ruiz advierte que, paradójicamente, la poesía, la llamada “alternativa” ya *realizó*, de cierto modo, los presupuestos tanto de la poesía de vanguardia como de la poesía “participante”.

De la poesía de vanguardia incorporó la brevedad y la síntesis (no son lo mismo: hay largos poemas sintéticos y ciertos haikús que son prolijos). Una preocupación

¹⁶¹ Se refiere a los famosos “poemas piada”, poemas de forma breve y ocurrente, escritos por el modernista Oswald de Andrade.

moderna, el sentimiento de la modernidad urbano-industrial (las vanguardias, los concretismos, son un fenómeno primeramente paulista y después carioca). Y un cierto sentido lúdico del lenguaje, que la vanguardia tiene (desarmar el juguete).

En cuanto a la poesía “participante”, ¿qué otra cosa hizo la poesía alternativa sino realizar su ambición de ser popular, de llevar la poesía a la gente, de establecer el nexo poesía-vida? En efecto, la poesía de los años setenta buscó (y encontró) al público, llegó “al pueblo” (como querían los CPC de los años sesenta), a través de la originalidad de sus modos de distribución y consumo (el póster, el grafiti, la playera, el *happening*, la venta de mano en mano, la presencia por doquier, más allá de la página y del libro en las librerías).

La poesía alternativa fue “democrática”, como la poesía participante quería ser, en los años sesenta.

Con una diferencia, sin embargo, que la hace todavía más democrática que las vastas odas sociales de los verborreicos herederos de Neruda y del peor Maiakovski, el Maiakovski conocido a través de las pésimas “traducciones” de la argentina Lila Guerrero, meramente transcritas al portugués por Carrero Guerra.

La poesía participante quería llegar al pueblo, quería *participar* de la vida de las personas. Pero no era sólo esto lo que en realidad quería. Quería decirles a las personas cómo eran las cosas.

Tenía un carácter didáctico, pedagógico, doctrinario: quería *enseñar*, exponer una ideología, quería convertir, en fin, tenía los ojos puestos en la catequesis.

En ese sentido, la poesía participante fue profundamente elitista, aristocratizante y *vertical*. Ya fuera velada o indirectamente, o hablando de flores, siempre quiso adoctrinar: el capitalismo no sirve para nada, es la fuente de nuestros males, no tiene futuro, únicamente el socialismo es la solución. Pero socialismo, aquí, siempre pensado

en términos del llamado “marxismo-leninismo”. No sería exagerado decir que tuvo como detonador a la Revolución Cubana (1958), la posibilidad de realizar una sociedad más justa y más democrática en un país miserable del tercer mundo, mediante el plan económico y la máquina institucional típica de los países eslavos del Este europeo, con el apoyo de la URSS.

Irónicamente, por ello mismo, la poesía participante nunca pudo llegar a la masa: no pasó de ser un fenómeno meramente “literario”, circunscrito al libro (mercancía cara) y productor de carreras literarias (Ferreira Gullar, Moacir Félix, Thiago de Melo, Geir Campos).

En suma: la poesía participante no logró escapar de la literatura, arte de élite en un país de analfabetas y *teveidiotas*.

Eso sí lo logró la poesía alternativa.

Lo logró porque innovó en el plano pragmático, en el plano de la distribución, del consumo real del poema. Lo logró porque la bola de muchachos que la llevó a cabo asumió plenamente el modo de vida de la sociedad de consumo, el mundo de la publicidad y la comunicación, de los medios masivos.

Pero lo logró sobre todo porque se colocó a la altura de esa masa, urbana, *consumaniaca*, homogeneizada en sus gustos y hábitos por la sociedad industrial. Una masa ideológicamente conformista, más acostumbrada al goce de los bienes que a las amarguras de la crítica y lo contestatario, más tirándole a Pantagruel que al Quijote.

La poesía alternativa logró lo que la poesía participante sólo intentó alcanzar, porque se quedó en el nivel de su público, sin tratar de llevarle un “mensaje” nuevo, perturbador, desorganizador.

La poesía alternativa fue horizontal.

Las vanguardias y la poesía participante fueron verticales.

En la “enajenación”, en el individualismo, en la fragmentación, en la atomización, en el psicologismo individualista, la poesía alternativa, fue, en realidad, la legítima expresión de su público, de un determinado público: las élites jóvenes urbanas de clase media, la neo-bohemia post-hippie.

La poesía de los años setenta, así, rescató la imagen del poeta como bardo, como rapsoda, como cantor de la tribu.

Tal vez, hoy, debido a eso, “ser poeta está de moda”, como dice Mário Quintana. Nunca se había visto a tanta gente haciendo poesía.

O nunca se había visto a tanta gente mostrando sus poemas, ya que escribirlos es un vicio secreto propio de la adolescencia, en las clases alfabetizadas.

¿Quién, a los diecisiete años, no tenía un cuaderno con sus pensamientos más íntimos y preciados, el incomprendible cuaderno de las auto-confidencias y de los impulsos inconfesables?

No dudo que sea ahí donde la literatura comienza.

Pero no es ahí donde ella acaba.

Pronto, al leer, uno descubre que allá afuera existe no sólo un mundo sino también una literatura, un universo hecho de palabras, frases perfectas, enredos inolvidables, versos absolutos, “performances” verbales tan vivos como la vida misma, y que sobreviven al autor.

Si nuestro trabajo es la palabra, es en ese mar que uno tiene que adentrarse.

Ya hay muchos indicios del retorno a una poesía de mayor construcción, arquitectónica, una revaloración del reino del código y de la palabra.

La poesía que se está haciendo hoy en Brasil parece estar volviendo, poco a poco, a ser lo que la poesía siempre fue: la constitución de objetos misteriosamente

estructurados, regidos por una ley interna de construcción y arquitectura, el arte aplicado al flujo verbal.

La improvisación, lo fácil y lo descuidado ya desempeñaron, quizá, su papel histórico.

Negar la tradición, como ya lo estamos viendo, es tan fácil como difícil es hallar alguna otra cosa que podamos poner en su sitio.

No hay sustituto de la Historia. Ella es un Lugar Absoluto.

Más allá de lo que cada uno haga, parece que, intuitivamente, comenzamos a percibir aquella verdad formulada por el lingüista Noam Chomsky: “La condición previa a una verdadera creatividad es la existencia de un sistema de reglas, de principios, de restricciones”.

O, quizá, como diría Freud: “El precio de la civilización es la eterna represión”.

TODO, DE NUEVO

¿Qué hay de nuevo en la poesía brasileña, de unos años para acá, de los setenta para acá, por decir algo? Detrás de una pregunta tan simple, se esconden cuestiones que involucran el destino mismo de la creación artística, en estos tiempos que vivimos y en los que vendrán, los cómo y los porqué, que extrapolan la poesía y comprenden el arte como un todo. Entre ellas: ¿Hay que ser nuevo? ¿La novedad lo es todo? ¿O hay otros valores a considerar en la producción de esos indispensables bienes superfluos, que llamamos “obras de arte”?

Lo nuevo es lo bello de hoy

Durante milenios, el último y más abstracto objetivo parece haber sido esa condición, vagamente designada como “belleza”. El arte, de manera general, siempre consistió en generar objetos “bellos”. Objetos necesariamente más bellos que los demás. En ese sentido, las obras de arte representaron una especie de aristocracia en el universo de las cosas.

Con las vanguardias de principios de siglo (expresionismo, futurismo, cubismo, Dadá, surrealismo), (uno tiene la impresión de que) el objetivo-belleza cambió. Otro norte, ahora más alto, se levanta. El valor de la novedad. Todo el arte moderno fue recibido, al principio, como algo feo. En ese sentido, es ejemplar la anécdota sobre Manuel Bandeira leyendo un joven poema futurista de Mário de Andrade.

–Creo que es fallido, dice Bandeira. Aunque de una “falla” exquisita.

Falla exquisita es el sabor de lo nuevo, a los ojos y oídos sintonizados en la estética de lo bello. Sólo existe lo bello dentro de un cuadro tradicional y estable de

valores: la modernidad es un arte de ruptura y rompimiento. Belleza era lo que no estaba en Duchamp, Picasso, Joyce, Igor “Consagración de la Primavera” Stravinsky, Malévitch, Khlébnikov, Brecht, Cummings o, Dios tenga en su santa gloria al Brasil, Tarsila do Amaral, Oswald, Carlos “había una piedra en medio del camino” Drummond de Andrade.

En los años sesenta, Thimoty Leary (en un raptó lírico, o mejor, “learyco”) dijo que el ácido lisérgico era la forma que Dios había elegido en ese momento para aparecer en los Estados Unidos. De forma no muy diferente, se puede decir que lo nuevo es la modalidad que lo bello eligió para aparecer en el siglo XX. Ahí tenemos una hipótesis de articulación entre esos dos valores artísticos y una circunstancia histórica específica. Siempre me pareció que la categoría de lo “bello” era propia de un mundo rural y artesanal, mientras que la categoría de lo “nuevo” tenía todas las señas de pertenecer al mundo urbano e industrial. La categoría artística de lo “bello” está muy ligada a lo “bello natural”: la hermosura de un prado verde, de un campo de nieve, de un mar en calma, de un bosque en primavera. En ese discurso, lo “bello” goza de muchas de las gracias y privilegios de lo “sagrado” (en contraposición con lo “profano”). Los demonios son, sobre todo, feos.

La artesanía, en las sociedades rurales, fue siempre el lugar de la producción de la destreza del esplendor del gesto, de la belleza, en una palabra, fruto de la tradición y del repertorio heredado. Con la industria y la producción en serie, la despersonalización del trabajo y la maquinización del hombre, se acaba la belleza. Al menos, aquella “belleza”. Comienza la era de lo nuevo. Nuevas técnicas. Nuevos recursos. Nuevos productos. Nuevas exigencias de mercado. Innovaciones. Al inicio del siglo XX, con las vanguardias, la belleza del arte se rinde a la evidencia de los tiempos, nuevos tiempos,

los tiempos de la novedad. Hoy, no me desampares, reloj brasileño mío, 1983, veo que estamos justo en el cruce entre las dos estéticas: belleza, novedad, en esto andamos.

De nuevo, tras la Poesía Concreta, los paraconcretismos y tropicalismos, se oyó hablar de una tal “poesía marginal”. Parece que lo único que esa poesía tenía de “marginal” era una dificultad inicial para editar y una cierta repugnancia en los ambientes universitarios, cosas que, de hecho, siempre caracterizaron a la poesía, como anti-discurso, contra-habla y des-comunicación. Sobra decir que la “poesía marginal” (lo que sea que eso signifique) pertenece a una estética urbana e industrial. Una estética de la novedad.

Sin embargo, al contrario de las fuerzas que los precedieron, los poetas marginales no llegaron a desarrollar un lenguaje propio: su dialecto tiene raíces cercanas a las distantes dicciones de Manuel Bandeira y Oswald de Andrade. En ese aspecto, los marginales dan un salto hacia atrás sobre los “serios” y literarios Drummond y Cabral, que dominan el escenario lírico del país, desde los años cuarenta, con productos propios o diluidos, como es el caso de Ferreira Gullar, Thiago de Melo y otros tantos.

La gran novedad de la poesía de los años setenta fue el poema-piada, la parodia y el poema-minuto, sólidas conquistas de los oswaldianos años veinte. Eso en cuanto a la literatura. Pero la poesía no es (sólo) literatura. Los marginales de los setenta *contemporaneizaron* al poeta brasileño en muchos sentidos: vivencias urbanas, registros directos, *collage*, desmitificaciones, sacrilegios, incorporación de recursos de los lenguajes industriales y electrónicos. Su tótem/figura de lenguaje era la onomatopeya. Pero pocos productos se salvan en medio de ese proceso. Por cierto, la poesía “marginal” parece clausurar el ciclo del producto.

Los setenta: el increíble poema que encogió

No había de otra. Pocos “marginales” son buenos artesanos, que dominan el instrumento y dialogan con el pasado, haciendo avanzar lo que ya estaba en su punto. Ignorante. La “poesía marginal” es, en buena medida, un fenómeno de cierta edad. Juvenil. Es poesía, para hablar en términos medievales, hecha por aprendices. Pero aprendices que quieren elevar su impericia al grado de oficio. Quizá todo aquello sea sólo otro nombre de la revolución, quién sabe. De cualquier manera, de las Cruzadas, la de los Niños siempre fue la que me impresionó más.

Una de las grandes “novedades” es que el poema se volvió portátil. Fácil de cargar. Grafiteable, en una palabra. En esa faena, salió a varios de sus abuelos: Blaise Cendrars, Oswald de Andrade, antropófagos en general. O a aquel Drummond anglo-automovilístico de los años treinta:

Stop.

La vida se detuvo.

¿O fue el automóvil?

El hecho es que el poema corto se impuso. La inversión de material verbal, en la hechura del poema, se vio, considerablemente, disminuida. ¿De dónde habrá venido esa tendencia a la economía? ¿Del lenguaje publicitario? ¿De las técnicas de la poesía concreta, que tanto deben a la publicidad? O es una inexplicable mutación, inexplicable como todas las mutaciones que ponen en jaque nuestras viejas lógicas sólo porque están llamando a la vida a nuevas lógicas.

Todo poema que desborde, hoy, el espacio monolítico de una página tiende, inevitablemente, a parecer, ligeramente, “anticuado”. (Una razón más, desde luego, para hacer poemas largos. A final de cuentas, hoy, son menos probables. Y, por tanto,

bastante menos posibles.) A los ojos de una acústica actual, un poema largo no pasará de una larga sucesión de (buenos o malos) poemas cortos: la estrofa fue promovida a la categoría de poema.

Algunos, más exagerados, colocados a la extrema izquierda de la poesía, llegaron incluso a proclamar un solo verso como Su Excelencia el Poema.

Se dice que en algunos manicomios ciertos pacientes creen poder ver el poema dentro de una sola palabra: la rehabilitación de esos monomaníacos, está, todavía, en manos de la ciencia. Poema, estrofa, verso, palabra, versos, estrofa, poema: en medio, la palabra, no enajenación de la realidad, ópera prima del hombre, lugar donde la Historia adquiere sentido.

Palabra pre o post-Gutenberg: colorida, distorsionada por las microfonías gráficas, valorada por las múltiples familias de tipos, exaltada por los alternativos grafismos del “letra set”, fotografiada, ampliada, dinamitada. Filme: microfilme. Una cosa es cierta, en estos einstenianos tiempos/espacios que corren: no hay espacio-tiempo que perder.

Hay gente que, con una mano en la cintura, traslada conceptos económicos al área de la poesía. Y me pregunto:

—¿La poesía brasileña progresó en los años setenta?

Un segundo:

—¿La poesía progresa?

¿Estaría la poesía sujeta a las mismas leyes de transformación del aceite de soya, de los pantalones de mezclilla o de los comerciales transmitidos por la cadena Globo?

Sucede que, en los años setenta, se comenzó a oír más radio, a comprar más discos y a ver más programas de televisión. Sucede que en cada uno de esos eventos, al

lado de fenómenos musicales, ocurrieron fenómenos verbales. Es decir, poéticos. Sucede que toda canción es sonido y palabras.

Sucede ahí un hecho extraordinario. El desfachatado arte de la poesía se volvió, literalmente, millonario. Millones de Lennon, de Dylan, de Jagger, de Roberto [Carlos]. Entre los poetas, nace, en fin, esa especialización: el letrista. O el poeta-compositor.

Los setenta: el agotamiento de los materiales

Falta ver si de ellos realmente puede salir lo nuevo. Envuelto en la telaraña capitalista (no digo que la socialista sea mejor).

Atado a los compromisos con las compañías. Las cuales viven esclavizadas por los hábitos que, profusamente, producen, en millones de oyentes, consumidores y radioescuchas.

Teniendo que estar lanzando materiales cada año, cada mes, cada espectáculo. El poeta-compositor (o su mitad, el letrista) no va a violar una sola coma del gusto general. De la media consumidora. Del distinguido público. En los años setenta, un bloque de buenos poetas salió de la música popular. Pero no es de ellos que vamos a esperar lo nuevo, aquello que nos rescate del marasmo Roberto Carlos que encanta al país.

La única razón de ser de la poesía es ser un anti-discurso.

Es un modo de decir como habitualmente no se dice. Poesía, en cierto sentido, es lo sinuoso del discurso. El discurso sinuoso.

Sin eso, no veo ninguna razón para que ella exista. La peor poesía es aquella que intenta decir, adornada o dramáticamente, aquello que la prosa puede decir. En eso, la poesía de los años setenta, o “marginal”, es excelente: registra tonterías tan insignificantes que ninguna prosa se dignaría a recoger para las estatuas de la memoria.

La poesía de los años setenta es una antropofagia. Un engullimiento de todos los materiales inmediatamente disponibles.

La herencia del siglo XX (los Andrades, los Cabral, la Poesía Concreta).

Novedades: procesos de producción o distribución (mimeógrafo, venta sin intermediarios, consumo “de mano en mano”, “mail art”, etc.): dirían los especialistas, innovaciones en el plano práctico (consumo de mensaje) más que invenciones en el plano sintáctico (dentro del producto).

Puede ser que todas esas cosas en conjunto se mezclen en una orgía general.

Pero el orgasmo es de unos pocos.

De pronto, las partes pudendas se convirtieron en musas.

Eso que vagamente llamamos poesía “marginal”, incluye una rama porno, traducción infantil-juvenil de una civilización informada por Freud. Palabras nunca dichas pasan a ser señas, talismanes, tótems.

El problema es que, una vez dichas, pasan a ser banalidades. Pero el campo de lo expresable se amplió. En cuanto al léxico. Al tema. Al texto. Los niños descubren el orgasmo, la erección y la ambigüedad del deseo.

La poesía mantiene misteriosas relaciones con todo eso.

Al final de los años sesenta y principios de los setenta, ciertos sectores de la mentada “izquierda”, bien posicionados en el poder cultural (periódicos, revistas, TV, teatro), buscaron imponer un cierto jdanov-stalinismo artístico.

Con ello privilegiaban una literatura de reflexión, real-nacional-populista.

E intentaban hacer, hoy, el arte socialista del mañana. Al distribuir, a diestra y siniestra, anatemas de “alienación”, “elitismo”, “formalismo”, “colonización”, esa izquierda apenas arremedó el discurso totalitario de la tiranía que nos tenía oprimidos a todos.

A los múltiples “no” de la dictadura, la izquierda respondió con sus propios “no”.

Toda una generación creció prensada entre esos dos “no”, aparentemente opuestos, pero que en el fondo eran complementarios y solidarios en la represión, en el patrulleo, en la castración, en el desincentivo de la iniciativa, de la osadía, de lo verdaderamente revolucionario.

En el delicado tejido de la poesía, los daños que la ideología puede causar son irreparables. Mínimo, dejan cicatrices imborrables.

Pre o post-ideológica, la poesía sólo puede cumplir su servicio, si la dejan ser aquello que ella es: libertad –de lenguaje, de pensamiento, de vida. Sobre todo, tiene que tener el derecho a ser difícil.

No fue fácil pasar por el corredor polaco de las censuras y patrulleos de los años setenta.

Los setenta: una década de revistas

Puede ser un error creer que los poetas de la década de los setenta no llegaron a producir “una gran obra”. Un “corpus” comparable, por ejemplo, al drummondiano o al cabralino. Quizá ya no haya lugar, ni tiempo ni ocasión para “la gran obra”, en el fondo, una idea renacentista, en estos días de *Tron*, *E.T.* y *La guerra de las galaxias*, videotextos, computadoras de quinta generación y misiles transatlánticos.

Lo que se haga en poesía tendrá que ser, necesariamente, fragmentario, discontinuo, subatómico, regido por lógicas provisionales, precarias, desechables. Dadá/Warhol: las obras maestras del futuro deberán durar quince minutos. Como una conflagración nuclear. *One-Way poetry*: poesía-disfrutó-se acabó.

La ilusión de permanecer puede ser un prejuicio venido de otras épocas. De ahí, la revista, el folleto, la tarjeta, en lugar del libro. Quién sabe si no hay más tiempo ni espacio para la gloria: sólo para el éxito, esa gloria desmenuzada. Menudos momentos de poesía, partículas subatómicas, protones, electrones, partículas de polvo cósmico. Es la posibilidad que tiene la poesía y fue así como encontró, en los años setenta, su vehículo perfecto: las revistas, las antologías, las libretas efímeras, como si fuesen hechas con páginas de papel de baño. Las revistas, sin embargo, fueron más un elemento de contención que de creación de algo nuevo. Lo que había en ellas era la disolución de los egos individuales en amorfas masas anónimas, hechos una manada al sabor de las amistades y las relaciones ocasionales. En los años setenta, decenas de revistas y antologías de poesía anduvieron en las manos de los muchachos, que las recibieron con el mismo cuidado con que toman una malteada, un programa de televisión o el catálogo de una exposición de arte desmadroso: como el aire que se respira, el agua de un regaderazo o el encabezado del periódico de ayer.

Lo que no sea nuevo, hoy, ni siquiera existe. En contraste, lo nuevo es, hoy, lo trillado. La vanguardia es el clasicismo del siglo. Estamos condenados a innovar. A inventar. Thomas Alva Edison, el santo patrono de esa civilización. Poéticamente, incluso, sobre todo.

No es que la buena y vieja belleza ya no sirva para nada: todo indica que la civilización es un proceso inclusivo, no excluyente. En la nave-Tierra, no se queda fuera del juego lo que un día hizo lo suyo. Ciertas cosas parecen luchar, cuando sólo están sumándose: la suma, tal vez, sea una operación aritmética marcada por la violencia y la ferocidad.

Puede ser que, en el murmullo de las cosas en gestación, estemos viviendo la suma de tiempos fuertes y tiempos débiles, para hablar musicalmente, en la sinfonía de

la Historia y de la cultura. Quién sabe si no otra nueva categoría esté por nacer. Tal vez, el sentido. En todos los sentidos. Naturalmente.

CUANDO LOS PENSAMIENTOS CANTAN

(LA PREGUNTA COMO CANTO)

Si filosofar es preguntar (¿qué otra cosa podría ser?), el hombre sólo es filósofo porque es músico. Porque canta.

Fonéticamente, la pregunta es una modulación musical ascendente al momento de emitir la frase.

La diferencia entre una frase afirmativa y una interrogativa no es sólo ontológica, en alusión al orden del ser y de las cosas. Es una diferencia de tono. Es esa capacidad que tienen las lenguas de formular *preguntas* lo que inaugura un mundo humano. El mundo de las plantas y de los animales (sospecho) se compone sólo de frases afirmativas. En el preguntar, está lo específicamente humano. Y esa capacidad está codificada materialmente, musicalmente, en el aparato de la lengua. Hay un abismo, por ejemplo, entre dos frases como:

El sol brilla.

¿Quién brilla?

En la primera, la “realidad” impera y como que prescinde de la presencia de la conciencia humana. En la segunda, estamos frente a un drama, con una duda vibrando en la entonación musical de la frase.

Una piedra podría decir: “el sol brilla”.

Sólo una conciencia humana sería capaz de la música angustiante de la segunda frase.

Poca gente se da cuenta de que hablar es hacer música. El habla está plagada de valores musicales: melodías, tonos, timbres, todos ellos cargados de sentido. Un escrito,

por lo tanto, jamás podrá dar cuenta de la polimórfica riqueza del habla, de la cual el texto será siempre “esplendor y sepultura”, como diría Bilac.¹⁶²

Esa música del habla exige el máximo tono dramático en la pregunta.

Entre las miles de lenguas del mundo, las que hubo y las que hay, hay diferencias abismales. Un trazo común, sin embargo, las recorre a todas. En todas ellas, hay frases afirmativas y frases interrogativas, y muy claras diferencias entre ellas, diferencias posicionales, morfológicas, léxicas y sobre todo... musicales.

En japonés, por ejemplo, la frase interrogativa termina siempre con la partícula “ka”. Pero no basta con esa partícula: la modulación musical de la frase es otra. No se dice, en japonés, del mismo modo:

Anata-wa Nihon-jin desu.

Anata-wa Nihon-jin desu ka?

La segunda frase, interrogativa, es sometida, en la emisión, a una inflexión musical indiscutible, más allá de la partícula.

En nuestro sistema de grafía, las interrogativas terminan, convencionalmente, con un signo de interrogación, el “?”, que es post-gutemberguiano, una convención reciente que griegos, romanos y la Edad Media no conocieron. Más aún, antes de Gutenberg y de la imprenta, los textos no tenían comas, dos puntos, ni punto y coma, ni puntos suspensivos... En la antigüedad, las frases no tenían siquiera punto final. Todo el aparato orquestal del texto, tal como lo conocemos, es post-gutemberguiano. Un

¹⁶² Se refiere a los dos primeros versos del soneto “Língua portuguesa”, del poeta parnasiano Olavo Bilac: “Última flor do Lácio, inculta e bela / És a un tempo esplendor e sepultura”. El poeta argentino Rodolfo Alonso publicó en 2005 un volumen de este autor titulado *Poesía escogida*, que incluye una versión de este poema.

manuscrito medieval es una masa compacta y continua de palabras, sin espacio entre ellas, ni señales indicando pausas o modulaciones.

Junto al signo de interrogación, aprendimos a usar el de exclamación, aquel “!”, que sólo indica un gran inversión emocional en la frase que se acaba de enunciar.

No hay comparación. Una frase exclamativa no altera sustancialmente la naturaleza declarativa de la frase. ¿Cuál es la diferencia, por ejemplo, entre

El sol brilla.

Y: ¡El sol brilla!

digamos?

Ninguna realmente.

La interrogación, sin embargo, es el propio fundamento del diálogo, el reconocimiento de la diferencia entre el yo, que yo soy, y el yo que el otro es, cercanos y distantes por la práctica del lenguaje, puente y hiato.

El preguntar es el fundamento del diálogo, la precariedad introducida al nivel del habla. El viajero que, en el camino, pregunta al que va pasando por ahí, “¿cómo llego a la montaña?”, reconoce su ignorancia, su pobreza, su precariedad, vale decir, su condición humana, hecha de carencia, lagunas y retazos.

Es la pregunta, el preguntar, lo que socializa, es decir, aquello que humaniza al hombre.

Y es un gran misterio que ese gesto fundacional se dé bajo el signo de la música.

La dictadura de la utilidad

La burguesía creó un universo donde todo gesto tiene que ser útil. Todo debe tener un para qué, desde que los comerciantes, tras la revolución comercial, francesa e industrial, sustituyeron por el poder aquella nobleza entregada al cultivo de heráldicas inútiles, fastuosidades no rentables y ostentosas ceremonias intrascendentes. Parecía cosa de indio. O de negro. El pragmatismo de empresarios, vendedores y consumidores le pone un precio a todo, pues todo tiene que rendir un lucro. Hace trescientos años, por lo menos, que la dictadura de la utilidad es uña y muga con el lucrocentrismo de toda nuestra civilización. Pero el principio de utilidad corrompe todos los sectores de la vida, haciéndonos creer que la propia vida tiene que ofrecer un lucro. La vida es el don de los dioses, la vida está para ser saboreada intensamente hasta que la bomba de neutrones o hasta que algún conducto de la fábrica nuclear estalle y nos separen de este pedazo de carne palpitante, único bien del que tenemos certeza.

Más allá de la utilidad

El amor. La amistad. La convivencia. La alegría del gol. La fiesta. La embriaguez. La poesía. La rebeldía. Los estados de gracia. La posesión diabólica. La plenitud de la carne. El orgasmo. No necesitan pruebas o justificaciones.

Todos sabemos que ellas son la finalidad misma de la vida. Las únicas cosas buenas y grandiosas que puede regalarnos este viaje por la corteza del tercer planeta del sol (¿alguien conoce algo más allá? Cartas a la Redacción). Hacemos las cosas útiles

para tener a nuestro alcance estos dones últimos y absolutos. La lucha del trabajador por mejores condiciones de vida es, en el fondo, la lucha por el acceso a estos bienes, que brillan más allá de los estrechos horizontes de lo útil, de lo práctico y del lucro.

Las cosas inútiles (o “in-útiles”) son la finalidad misma de la vida.

Vivimos en un mundo en contra de la vida. La verdadera vida. Hecha de júbilo, libertad y fulgor animal.

Cien mil años luz más allá de la utilidad, aquella utilidad que la mística inmigrante del trabajo ha alimentado en nosotros, un sendero de flores perversas en el jardín del diablo, como llamamos a las fuerzas que nos apartan de la felicidad, ya sea en lo individual o como tribu.

La poesía es el principio del placer en el uso del lenguaje. Y los poderes de este mundo no toleran el placer. La sociedad industrial, centrada en el trabajo servil-mecánico, de los Estados Unidos a la Unión Soviética, compra, mediante un salario, el potencial erótico de las personas a cambio de desempeños productivos, calculables numéricamente.

La función de la poesía es la función del placer en la vida humana.

Quien pretende que la poesía sirva para algo no ama la poesía. Ama otra cosa. A final de cuentas, el arte sólo tiene un alcance práctico en sus manifestaciones inferiores, en la disolución de la información original. Aquellos que exigen contenidos quieren que la poesía produzca un *lucro* ideológico.

El lucro de la poesía, cuando es verdadera, está en el nacimiento de nuevos objetos en el mundo. Objetos que demuestren la capacidad que uno tiene de producir nuevos mundos. Una capacidad in-útil. Más allá de la utilidad.

Existe una política en la poesía que no puede confundirse con la política que habita en la cabeza de los políticos. Es una política más compleja, más liviana, una luz

política ultravioleta o infrarroja. Una política profunda, crítica de la propia política, en tanto modo limitado de ver la vida.

Lo in-útil indispensable

Las personas sin imaginación siempre quieren que el arte sirva para alguna cosa. Servir. Prestar un servicio. El servicio militar. Dar un lucro. No entienden que el arte (la poesía es arte) es la única oportunidad que tiene el hombre de conocer la experiencia de un mundo de libertad, más allá de lo utilitario. Las utopías, a final de cuentas, son, sobre todo, obras de arte. Y las obras de arte son rebeldías.

La rebeldía es un bien absoluto. A su manifestación en el lenguaje la llamamos poesía, invaluable *inutensilio*.

Las distintas prosas de lo cotidiano y del(os) sistema(s) pretenden domar a la arpía.

Pero ella siempre vuelve a incomodar.

Con la radical incomodidad de una cosa in-útil en un mundo donde todo tiene que tener un lucro y un porqué.

¿Para qué el porqué?

LEER UNA CIUDAD: EL ALFABETO DE LAS RUÍNAS

De todos los edificios, sólo me interesa uno: la ruina. Es la ruina la que da sentido a la ciudad. Mateus Leme, esquina con Muricy. ¡Cómo –diréis–, ¿leer ciudades?, seguro perdiste el juicio!¹⁶³ Visconde de Guarapuava con Pedro Ivo. ¿La Marechal me saca a la izquierda? ¿Izquierda del que viene o del que va? ¿Va para la Plaza Osório o para la Alto da XV? Una ciudad se lee con el cuerpo. ¿Atrás de la Iglesia de Cabral? Una ciudad no se lee con los ojos. Dos cuadras después de la Plaza Zacarías. Una ciudad no se lee con el cuerpo. Una ciudad se lee con la vida. ¿La vida sabe leer? En el cruce de Kennedy con Vicente Machado. Detesto las ciudades fáciles de leer. Sólo amo aquellas que me sé de memoria. João Gualberto, en la prolongación de Coronel Dulcídio, por favor. Sólo conozco una ciudad de memoria. Mi vida sabe de memoria una ciudad. Cada calle, cada ruina. Una calle, ruina de millones de pasos y pisadas, de encuentros fortuitos. Es mejor cambiar de banqueta. Y de puntuales desencuentros. ¿Una transversal de cómo se llama aquella que pasa por atrás del campo del Atlético? Ruinas inmateriales. Hay noches en que sueño que paso por lugares que ya no existen. Cerca del Colegio Santa Maria, donde hoy hay un banco, a mediados de los sesenta, había un taller tipográfico. Aún hoy oigo las máquinas. Ruinas de sonidos, ruinas de recuerdos. Era ahí donde nos reuníamos para discutir las películas del momento. Me niego a vivir en una ciudad artificial. Todas las ciudades que nacieron en la maqueta del arquitecto y del ingeniero son fascistas. Una ciudad tiene que nacer solita, en un brote de espontaneidad. No se puede decir: ponme un árbol ahí, quítame esa plaza de allá. Yo quiero aquella aldea que vive en Nueva York. Yo leo a través de ruinas. La ruina es clara, diáfana lente del microscopio. Ya saqué a bailar a todos para danzar las ruinas de

¹⁶³ Alude a los dos primeros versos del soneto “Via Láctea” de Olavo Bilac, uno de los poemas más famosos de la literatura brasileña: “Ora (direis) ouvir estrelas! Certo / Perdeste o senso!”

Curitiba. Las jovencitas de la ciudad son bonita, y saben danzar. Bonita. No bonitas. Quiero el error. No hay madre como el error. Y sin mamá, no vas. Sin error, no se puede seguir viviendo. ¿Me deja en la esquina de General Carneiro y Pedro Ivo? ¿Cómo? ¿Esa esquina no existe? Imposible. Pero si ayer todavía había una esquina allí. ¿La quitaron? Bueno. Dale para el Centro. No, el Centro Cívico no. El Centro de la ciudad, cualquier lugar. Ipiranga, Avenida São João. ¿Eh? ¿Aquí no tienen Avenida Ipiranga? Dios mío, llévame al aeropuerto, pero rápido, porque tengo que tomar el tren de las once con destino a Miami, Dallas, San Francisco, Osaka. Tengo que estar en Água Verde mañana a mediodía. Una ciudad se lee con todo. Una ciudad se lee en todas direcciones. Una vida es muy corta como para saber de memoria más de una ciudad. Urbanogramas, una urbano-gramática: las ciudades egipcias estaban escritas en jeroglíficos, las babilónicas en cuneiforme, las chinas en ideogramas, ¿las nuestras en alfabeto? ¿A qué se debe que la mayoría de las mujeres sean tan malas para manejar? El tránsito es una gramática, una sintaxis de los flujos. El uso del mecanismo de la ciudad nos vuelve conformistas. Incluso para huir de la ciudad, tienes que respetar las señales. ¿El riesgo real y permanente de ser atropellado transforma a la ciudad en un espectáculo continuo de emociones fundamentales, indispensables para el mono de la selva que un día el hombre fue durante milenios? El campo, la aldea, es la pocilga, el corral, el aprisco. Sólo en la ciudad puedes morir en cualquier momento. No hay sinónimo de ciudad. La ciudad no tiene alternativa o sustituto. La ciudad es la falda de mamá, la leche materna, el olor de mamá. Una paralela entre João Negrão y Lamenha Lins. La ciudad es el mercado, la superciudad, el supermercado. Un ABC donde cada letra puede significar, al mismo tiempo, ABCDEFGHIJLMNOPQRSTUVWXYZ. Viva la K. Viva la Y. Viva la W.

Ruinogramas

Mis ruinas de S. Francisco

Ruinas, ruinas de mi tierra, ¿quién de vosotras compararía las franciscanas piedras pardas de lo que un día se transformaría en la iglesia, una más, dedicada al *poverello* de Assis?

Oye, oigan todos los que me oyen, y oigan más aquellos que no oyen, en verdad, en verdad se los digo, aquellas ruinas, no hay ruinas como aquellas.

Ruinas del mundo, templos aztecas, fortalezas del Asia antigua, pirámides de Egipto, templos de Grecia, todas las ruinas son los restos de un sueño consumado.

No nuestras ruinas de San Francisco.

No hubo nunca una iglesia de San Francisco en aquel lugar.

Nuestras ruinas son ruinas que nacieron siendo ruinas.

Los franciscanos así lo planearon.

Un día, el mayor de la Orden, llamó a los hermanos y, dentro del espíritu zen de aquel que un día llamó hermanos al Sol, a la Luna, la Ceniza y aun a la Muerte, aquel que, rico hijo de un mercader, despreció todos los bienes del mundo y afirmó la supremacía del Ser sobre el Tener, el mayor de la orden dijo así:

–Todas las órdenes construyen iglesias, templos, capillas, catedrales, cosas hechas para durar, mientras no regrese Aquel por quien nuestro corazón dice sí y dice no.

Hizo una pausa.

–Nosotros lo haremos de una manera diferente. Vamos a comenzar a construir una iglesia que no pase de la primera etapa, y luego, abandonaremos la construcción. A la acción del hermano Tiempo, de la hermana Lluvia, del hermano Azar. Vamos a construir una ruina. Una ruina que nazca siendo ruina. Y luego vamos a dejarla,

monumento escandaloso a todas las vanidades humanas que juramos abandonar. Así seremos hijos de aquel que nos amó, que nos amó tanto que vino antes que nosotros.

Y así se hizo.

Se echaron los cimientos, se levantaron las paredes, se mezcló la arena, la piedra y la madera.

Un día, el superior de la Orden llegó y dijo:

–Nuestra ruina está lista. Que dure años y años y años e innumerables años.

Y así se hizo.

Y así, allá están en Alto de San Francisco las ruinas de la iglesia que pudo haber sido pero no fue, monumento soberbio a todos nuestros fracasos, a todas nuestras frustraciones, nuestras pequeñas derrotas, obelisco que grita el fracaso de todos nuestros grandes sueños.

La nueva ruina

Me pareció divertida la idea de una contra-ingeniería, una anti-arquitectura, donde se fuera de adelante hacia atrás, una arquitectura donde el andamio fuera el fin, y lo demás, vano parnasianismo de consumo fácil, una ingeniería donde el objeto arquitectural fuera directamente a su estado último.

Así, el nombre de esta reflexión (odio la palabra “crónica” con que algunos suelen llamar a mis “textos ninja”) iba a ser “instrucciones para la construcción de una ruina”.

La ruina es el más abandonado de los edificios. Cabañas, palafitos, villas, mansiones, castillos, palacios, palacetes, departamentos, cocinetas, letrinas de patio, cuartos de criada, cualquier caverna habitable recibe más atención que las ruinas.

Y, sin embargo, la ruina es lo que da el sentido de final a todo, el significado de los cuartos de servicio, de las letrinas de patio, cocinetas, departamentos, palacetes, palacios, castillos, mansiones, villas, cabañas y palafitos.

Fue en Brasilia donde tuve esa intuición.

La primera vez que estuve allá, tuve como guía al poeta Nicolas Behr,¹⁶⁴ que me mostró las bellezas de la arquitectura de Niemeyer, aquellos maravillosos envoltorios de cemento que el tiempo, con su habitual pericia y puntualidad, comenzó ya a pudrir y carcomer.

Sin embargo, de todo lo que vi, lo que más me impresionó fue el primer piso de un edificio interrumpido, el comienzo de un condominio con el esqueleto de fierro todavía de fuera, saliendo del concreto armado, como las tripas de un aborto o el primer cuarteto de un soneto inconcluso.

—¿Una ruina? ¿Aquí? ¿En estos tiempos futuristas?

Behr, que ama Brasilia hasta la insensatez, me sacó del pasmo, explicándome que en realidad era un edificio interrumpido, que lo dejaron así para dar un toque humano a aquel paisaje sublunar de ciencia ficción.

Arrebatado por la musa, arrojé allí mismo y en el acto un poema de dieciocho pisos llamado “Claro callar sobre una ciudad sin ruinas”.

Desde entonces la idea de construcción de ruinas me persigue obsesivamente.

Un día, me acordé que ya había tenido esa idea, cuando era niño. Es más. Que yo ya había construido, una vez, una ruina. Fue en un matorral cerca de mi casa, atrás del viejo internado de los hermanos maristas, donde yo estudiaba. En medio de ese matorral, había restos de un viejo pozo, cubierto por una torre de ladrillos. Me gustaba ir allá en la tarde y quedarme leyendo *Dioses, tumbas y sabios*, el libro que más me

¹⁶⁴ Poeta y publicista nacido en Cuiabá, Mato Grosso en 1959. Desde 1974 vive en Brasilia. En 1986 abandonó la publicidad y desde entonces se dedica al cultivo de frutas y árboles raros.

marcó en la vida.¹⁶⁵ Y en mi desvarío de aprendiz de arqueólogo, me gustaba fantasear que aquello que quedaba del pozo pertenecía a una civilización desaparecida, e intentaba imaginar cómo era su modo de vida, qué técnicas conocía, la lengua que hablaba.

Un día, me di cuenta por fin y me rebelé contra aquella ficción.

Y decidí construir yo mismo mi propia ruina. Fabriqué ladrillos de barro en el arroyo más cercano y los llené de inscripciones ilegibles, incluso para el hábil lingüista que ya era yo a los once años. Con los ladrillos, fui construyendo día a día mi propia torre de Babel, destinada al fracaso desde su nacimiento. Abandoné la construcción cuando ya casi estaba de mi tamaño, porque descubrí que aquel pueblo ofrendaba a sus dioses sanguinarios a los arquitectos que tenían más de once años.

Durante mucho tiempo, mi amor por las ruinas me llevó a odiar la arquitectura.

Yo quería ser un anarquitecto de desingenierías.

Aún hoy, cuando veo un bello envoltorio de vidrio y cemento en la Avenida Paulista, aún me consuela pensar:

–Calma, calma, muchacho. Imagina qué bella ruina dará esto algún día.

Pero no soy de esos que creen en ideas individuales.

Tengo la certeza de que esa obsesión mía debe estar presente en mucha gente, en este país donde los proyectos nacen muertos, ¿qué es un proyecto no realizado sino una ruina nuevecita?

Propongo, por lo tanto, la introducción de una nueva cátedra en nuestras escuelas de Ingeniería y Arquitectura, que se llame construcción de ruinas.

¹⁶⁵ *Dioses, tumbas y sabios*, del escritor alemán C.W. Ceram (1915-1972), es un libro de divulgación histórica de la arqueología, publicado en 1949.

Sólo construyendo sus propias ruinas, lúcida y conscientemente, Brasil podría recuperar el prestigio arquitectónico que tuvo en los tiempos de JK,¹⁶⁶ aquella ruina del sueño de un país en desarrollo.

¹⁶⁶ Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902-1976). Fue presidente de Brasil de 1956 a 1961. Durante su gobierno se llevó a cabo la construcción de Brasilia, uno de los proyectos arquitectónicos más ambiciosos del continente americano, a cargo de los arquitectos Lucio Costa y Oscar Niemeyer.

ANEXO
DOS ENTREVISTAS

PAULO LEMINSKI LIQUIDA TODO¹⁶⁷

Conversación con Régis Bonvicino

Catatau: *René Descartes en Brasil, época de la dominación holandesa, Maurício Nassau, lenguaje joyceano, lenguaje guimaraeseano, galaxias, años sesenta, tropicalismo, liberaciones, Paulo Leminski. En fin, comenta sobre el libro ¿Cuál es el enredo básico de Catatau? ¿Qué tiene que ver con él tu tesis sobre la “pororoca”?*

Catatau no tiene enredo. Cuando mucho un contexto.

En *Catatau*, casi nada sucede. En el sentido de la narrativa del siglo diecinueve, claro. En el plano del lenguaje y del pensamiento, sucede casi todo. El enredo de *Catatau* se concreta a una espera. Alguien espera a alguien. Una presencia y una ausencia, mondrianescamente. La presencia: Cartésio, que resulta ser el filósofo René Descartes. La ausencia: Artyczwsky, el coronel polaco, cabo de guerra de Nassau. *Catatau* tiene apenas un contexto, un escenario. Todo (o nada) pasa en el parque (zoológico y huerto botánico) que Nassau construyó en Vrijburg (Recife Batava) y que albergaba ejemplares de flora y fauna del Nuevo Mundo.

Entre tapires, carpinchos, pacas, guacamayas, armadillos, boas y tucanes, a la sombra de árboles monstruosos, Descartes, el filósofo de ideas claras, intenta encuadrar (Descartes era geómetra) aquella realidad emergente en sus viejos esquemas europeos. Aquella realidad lo irrita porque no cabe en su cabeza. El calor. Los mosquitos. Los olores. Aquella explosión multicolor de vida desorganiza su pensamiento de aristócrata francés, católico, matemático y científico.

Las perturbaciones “vanguardistas” de tejido verbal, en *Catatau*, son, por tanto, isomórficas (riman) con la situación vivida por el personaje Cartésio. Son necesarias, no

¹⁶⁷ Entrevista tomada de *Envie meu dicionário*. Originalmente apareció en el diario *Gam*, de Río de Janeiro, en 1976.

arbitrarias.

Descartes fue oficial de Maurício Nassau en Europa. Y bien podría haber venido con él a Brasil. Yo sólo hice de cuenta que Descartes vino.

El compañero ausente, Krzystof Artyczwsky, fue el primer polaco en la historia de Brasil. Yo, descendiente neto de colonos polacos, le rindo un homenaje. Insinúo toda suerte de relaciones anómalas entre Cartésio (el nombre latinizado de Descartes era RENATUS CARTESIUS, “el renacido de las cartas o de las páginas”) y Artyczwsky (cuyo nombre aparece con una variante ortográfica, de acuerdo a las fluctuaciones de la grafía de la época): vampirismo, toxicomanía, homosexualismo, canibalismo. El cuadro es, en suma, el siguiente: el filósofo Descartes/Cartésio está sentado debajo de un árbol del parque de Nassau, en la Recife holandesa, en el Brasil de 1630. Tiene un catalejo en una mano y una pipa con mariguana en la otra.

El catalejo: distanciamiento crítico, blanco, europeo.

La hierba: inserción dionisiaca en el nuevo mundo.

Cartésio espera la llegada de una figura extraña, que parece tener todos los vicios y, por si fuera poco, es hereje. Tal personaje sólo llega al final del libro, en la última frase.

Pero llega borracho.

Por tanto, inaccesible a la razón.

Pero todo eso (que es muy exacto desde el punto de vista documental, me especialicé en el Brasil holandés para escribir *Catatau*) es apenas el contexto para una aventura textual, que parte de James Joyce, y de la macarrónica –punto de partida también de Joyce– de Rosa, de Haroldo de Campos, de la poesía concreta y de la

oralidad humorística del *Mad* y del *Pasquim*.¹⁶⁸ Lo principal era rehacer y disolver, poner en la licuadora las categorías convencionales de la narrativa.

Entonces, *Catatau* tiene dos capas geológicas nítidas. Una, el contexto, que es preciso, escrito en portugués seiscentista, y otra, el desmadre, el delirio cartesiano (la mayor parte del libro), cuando el filósofo se pira.

Lo pirado del texto está marcado por la irrupción de una entidad puramente sígnica, el monstruo, que es Occam.

Occam es la estática, el principio de la desorganización. Occam en realidad no existe.

Él habita la sustancia del texto, de la misma manera en que el monstruo del Lago Ness habita las profundidades del lago.

Es –creo– el primer personaje *semiótico* de la literatura brasileña.

Catatau es una máquina muy simple y muy complicada.

No tiene secretos. Y tiene todos los del lenguaje.

En cuanto a “pororoca”, pasa lo siguiente. Llamé *pororoca*, en un artículo, al encuentro de la Poesía Concreta paulista y el tropicalismo bahiano.

En mi opinión, ese encuentro es el suceso más importante de la cultura brasileña en los últimos diez años. La Poesía Concreta es cartesiana. El tropicalismo es brasileño. El choque entre esas dos realidades fue una revelación riquísima.

El encuentro del mar con el río, Amazonas versus Atlántico.

Catatau es pororoca. Es un libro tropicalista, el libro tropicalista que Gil y Caetano jamás se interesaron por hacer.

De hecho, iba a dedicarles el libro. Pero preferí dedicárselo a Augusto, Décio y Haroldo.

¹⁶⁸ *Pasquim* fue un semanario brasileño editado entre 1969 y 1991, muy reconocido por su oposición al régimen militar. Ha sido uno de los mayores fenómenos del mercado editorial brasileño.

*Por su carácter de fábula, se me ocurre que Catatau es el Macunaíma de los años setenta. Qué opinas. Y, si coincides con esta afirmación, ¿cuál fue o es su muiraquitán?*¹⁶⁹

La verdad no soy muy devoto de Mário de Andrade. Veo en él, aunque dueño de un gran estilo, algunas de las cosas más aburridas de la cultura brasileña: ufanismo, “*macumba* para turistas” y, sobre todo, sentimentalismo barato. Ve sus cartas a Drummond, que salieron en la revista *José*: una ridiculez absoluta.

Macunaíma es un momento genial. Pero no me mata. Creo, incluso, que Haroldo de Campos exageró al dedicar un libro de cuatrocientas páginas al análisis de *Macunaíma* a la luz de Propp. El texto no da para tanto.

Pero si Descartes/Cartésio de *Catatau* tiene que ser el héroe sin gran carácter, su muiraquitán es Europa. Es el pasado. Es el teorema de Pitágoras.

Y de la prosa brasileña actual, ¿qué te interesa?

La ficción me deja totalmente frío. Ya leí todos esos cuentos y novelas. En Balzac, en Flaubert, en Maupassant, en Chejov, en Zola, en Hemingway, en Faulkner, en todos lados.

Después de Rosa, ¿quién? *Galáxias* de Haroldo de Campos, por supuesto. Aunque lo que no me gusta en el *Livro das Galáxias*, que es un monumento de erudición y destreza, es la estructura tan abierta, complaciente y omnívora: cualquier texto que Haroldo haga cabe ahí dentro. Basta con que sea sobre viajes o lecturas. Digo eso a sabiendas de que *Galáxias* es un libro absolutamente imprescindible, en cualquier

¹⁶⁹ Amuleto de jade en forma de sapo, serpiente, etcétera. En la conocida novela de Mário de Andrade a la que alude Bonvicino, *Macunaíma* —el “héroe sin ningún carácter”— recibe esta piedra de manos de su mujer, la india Ci, como símbolo de su unión. Tras la muerte de ella, *Macunaíma* pierde su muiraquitán (que en la trama representa a la identidad nacional) y emprende una búsqueda que desata una serie de aventuras.

literatura.

Pero para mi gusto vulgar, plebeyo, pedestre, grosero, "funk", ranchero, el *Livro das Galáxias* es un proyecto que se pasa de sofisticado. Bronca mía. Fuera de ahí, la mejor prosa la han hecho los poetas. La prosa de Caetano es una maravilla de precisión, brillo y gracia. Gil, cuando quiere, escribe encabronadamente bien. Mautner es la mezcla más increíble entre lo bueno y lo fallido que pueda haber. Mautner escapa del lugar común hacia alturas nietzscheanas. Cae en el sentimentalismo más ramplón y se levanta en una frase que dice todo de la manera más linda.

Me gusta mucho Waly *Saylormoon*. Su libro *Me Segura que eu vou dar un troco*. No sé de nadie tan emocionado como yo por ese libro de Waly.

Duda Machado tiene una prosa linda en *Pólen*: "Ária".

Torquato Neto es punto y aparte. Se lleva de calle a cualquier prosista de su generación. Su prosa supera a la de Oswald de Andrade.

La agilidad, la precisión, la novedad absoluta, la electricidad: no conozco nada mejor que *Os últimos dias de paupéria*, un libro que para nosotros debiera ser el alba de una riqueza enorme.

¿Fuera de ahí? ¿De esos cuentistas? Nada.

Como puede verse, los prosistas que valoro tienen vínculos con la música popular.

Esa prosa no es más literatura: es texto.

Es otra cosa. Cosa nueva. Epifanías. Eventos. Fenómenos del lenguaje.

Viene por ahí una onda de chavos que anda en eso, incluso sin saberlo.

Es preciso impedir que la literatura los alcance y los destruya en nombre de valores fresas y mamadas como el "oficio", la "madurez estilística" y cosas así.

¿Cuáles son tus nexos con el grupo de los concretistas? ¿Qué significa o significó ese contacto? En tu opinión, ¿aún existe un movimiento concretista?

Mis relaciones con el movimiento concretista son las más freudianas que te puedas imaginar.

Yo tenía 17 años cuando conocí a Augusto, Décio y Haroldo.

El tren ya estaba encarrilado. La ruptura entre concretos paulistas y neo-concretos cariocas ya había sucedido. Los vi y dije: estos son los buenos. Nunca me decepcioné. En este país lombriciente hay que andar en la punta de lanza, aún hoy los concretos le ponen un baile a cualquiera de esos equipitos llaneros que andan por ahí.

Salvo que descubrí que hay una verdad y una fuerza en los llaneros, en esa llanura subdesarrollada, que yo quiero.

La cualidad y el nivel de la producción de los concretos es un momento de luz absoluta en la cultura brasileña, como dice Risério. Pero tampoco son unos sabiondos.

La cosa concretista se halla de tal forma incorporada a mi sensibilidad que acostumbro decir que soy más concreto que los concretos: ellos no comenzaron siendo concretos, yo sí.

¿Que si aún existe un movimiento concretista? Dándome mis ínfulas de muy ducho: ¿Qué es lo que tú entiendes por “movimiento”? ¿Qué es ser “concretista”? Sabrá Dios. Lo cierto es que su trabajo está ahí. Actúa, interviene y modifica. Las conquistas del grupo cambiaron el repertorio común.

Lo genial que apareció después –el tropicalismo– se juntó luego a lo concretista. Y, sobre todo, Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos, continúan produciendo, atacando y pensando.

Poesía Concreta, según yo, siempre fue conciencia inter-semiótica y asimilación creativa de la Revolución Industrial.

Eso hoy es obvio. Por ejemplo, las llamadas revistas alternativas. Pero la primera marginal, la súper marginal, fue la revista *Invenção*, órgano oficial del movimiento en los años sesenta.

Y en cuanto al “boom” literario, ¿qué hay de bueno en el “boom”?

El boom literario brasileño es un fenómeno, aún ahora, cuantitativo. Existen millares de brasileños escribiendo cuentos y poemas, y editando revistas regionales, suplementos literarios e inclusive libros.

Pero nada nuevo. Todos están en el camino de la vieja literatura.

El boom es un sub-producto de la elevación de los índices de alfabetización y universitarización que Brasil viene manejando. Es comprensible que la gente que aprende a escribir comience a escribir. Y que entonces entre por la puerta de la sub-literatura. El boom tenía que ser de reflexión. El brasileño tenía que comenzar por aprender a pensar. En lugar de eso, se pone a escribir. Tres hurras por la literatura.

Y hablando de poesía, ¿cómo ves la relación entre poesía y realidad? Supe que tratas ese problema en un libro de ensayos que estás preparando.

Poesía, para mí, es la capacidad de producir información nueva, a nivel del lenguaje. A mayor novedad, mejor poesía.

Hago poesía desde que tengo memoria y toda la vida me identifiqué con la onda poética. Hace años que busco trasladar mi poesía hacia otros códigos más allá de lo verbal.

Pero no tengo prisa ni me desespero.

Tengo una conciencia inter-semiótica introyectada dentro de mi ego verbal.

La palabra, la frase, la sintaxis, todas esas cosas de lo verbal, en mi opinión,

tienen color, olor, sabor, peso. Soy un poeta materialista.

Todos mis poemas suceden.

Nunca los hago.

¿Poesía y realidad? Soy un poeta participante. Comprometido.

Pero siento que el compromiso es una tontería si hace a un lado los lenguajes industriales, tanto en el momento de la composición, como en el de la distribución.

Los poetas que participan del linaje semántico son románticos bobalicones que piensan estar contribuyendo a mejorar la vida y a lo mucho están preparando una carrera literaria. Aquellos tipo “violão de rua”.¹⁷⁰

El compromiso tiene que empezar por la conciencia del lenguaje.

De los lenguajes.

Ya no se puede ser ingenuo. Inocente. Puro. Ante la embestida multinacional de la tecnocracia, se tiene que responder con una plena conciencia de los medios, códigos y lenguajes. O perder.

Es bonito ser romántico. Pero mata a los poetas.

Mi libro *Anseios* es un texto sobre la angustia de la distancia entre la poesía (y la producción de objetos artísticos) y la realidad socioeconómica de un país subdesarrollado del tercer mundo, sometido a un estatuto colonial.

Mi conclusión es que la única salida comienza en el lenguaje, en la conciencia del lenguaje y, a partir de ahí, en la producción de *know-how* autónomo.

Escribes letras de rock, haces música, colaboraste con el grupo A Chave, con Mautner.

Cuenta un poco sobre esa relación.

¹⁷⁰ Se refiere a los poetas ligados al Centro Popular de Cultura. En 1962, el CPC editó tres volúmenes titulados *Violão de Rua. Poemas para a liberdade*, en el que se recoge la producción de aquellos poetas, orientada hacia el compromiso social.

En materia de música popular, llegué tarde a la fiesta.

Aprendí guitarra a los 26 años. La máquina andaba a tope.

Pero aún así me dio tiempo de componer un poco.

El rock me llamó la atención cuando me interesé por la contracultura.

Creo que el rock es el *soundtrack* de la contracultura.

Está colonizado, masificado, es comercial, alienante y alienado.

Por eso, creo que en el rock las contradicciones del capitalismo saltan al oído.

Rock es chicles. Es kotex. Es fuente de sodas.

Es barato. Es conciencia eléctrica. Industria. *Big business*. En inglés.

Cuando entré en contacto directo con el planeta A Chave yo ya componía.¹⁷¹

Reunimos repertorios y muchos rocks nacieron.

Pero quiero aclarar que me interesan todos los ritmos. De Cartola a Walter Franco. Del bolero al bahiano, del tango al mambo, y también el silencio.

¹⁷¹ A Chave fue quizá la primera banda de rock del estado de Paraná y participó decisivamente en la agitación del ambiente cultural durante los años setenta en Curitiba. Se fundó en 1969 y, de acuerdo con Toninho Vaz, el biógrafo de Leminski, rápidamente ganó gran notoriedad en esa ciudad. Leminski entró en contacto con sus integrantes en 1971 y a partir de entonces compuso buena parte de las letras de la banda.

MÁS ALLÁ DEL PORQUÉ¹⁷²

Conversación con Ademir Assunção

La intensidad, el vigor intelectual, la frescura de ideas y la capacidad para articular reflexiones sorprendentes saltan a la vista en la siguiente conversación. Una parte de ella fue publicada en el Cuaderno 2 del *Estado de São Paulo* en octubre de 1986. Sin embargo, la versión íntegra se había mantenido inédita.

Si Leminski hubiera podido vivir un poco más, habría visto que otros “disidentes”, de generaciones más jóvenes o no, irían llegando para desafinar “el coro de los conformes” y recuperar la alegría de vivir. O, como ya lo dijo en una canción Ademir Assunção, para “afinar el coro de los inconformes”. Al final, como ya sabían los maestros taoístas, toda fuerza en una dirección genera su contrafuerza en la dirección contraria.

La idea de inutilidad, de que el arte no sirve a ninguna causa, como lo teorizaste en un ensayo, ciertamente iba a acabar en un buen intercambio de golpes en un simposio sobre el papel de la poesía en las transformaciones sociales brasileñas. ¿Esa rebeldía que va en contra de la transformación del placer estético en materia de mercado es una actitud ante el lenguaje?

Roman Jakobson hizo una contribución importante cuando dijo que existe una función poética en el lenguaje, que sucede cuando el discurso incide sobre el propio lenguaje. Es el placer del hombre en la práctica del lenguaje. Tal como Freud lo vio: el principio del placer es el principio de realidad. El principio de realidad, en el uso del lenguaje, sería la función referencial, función que se suscita cuando el lenguaje alude a una cosa

¹⁷² Conversación tomada de <http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaio15.htm> Originalmente apareció en la revista *Medusa*, en 1999.

exterior a él mismo. Y el principio del placer se da cuando el lenguaje es el puro ejercicio del placer. Se trata de un carácter lúdico del lenguaje, que es innegable. Porque el lenguaje es la obra cúlpe del hombre, es la condición de sociabilidad del hombre. La poesía es realmente eso. Necesitamos rescatar la grandeza que tiene la idea de jugar con el lenguaje. Para algunos es incluso el juego supremo, y la razón de sus vidas.

¿Es este sentido del placer con el lenguaje el que impulsa tu trabajo?

Yo hago poesía como la araña teje su tela. No hay un porqué. Estoy más allá del porqué. Todas las otras cosas de mi vida son las que tienen que explicarse en relación con eso. Es el resultado de mi vivir. Mi poesía, para mí, es una actividad intransitiva. Como el brincoteo en el carnaval. No se salta en el carnaval por un motivo en particular. Simplemente se salta. O no. Y se puede hacer de ello un ejercicio de sadismo o masoquismo.

¿El ejercicio del lenguaje es un ejercicio sádico?

Es un ejercicio de poder. Porque el idioma es un hecho consumado. Cuando naces, naces dentro de una determinada lengua. La lengua es una fatalidad, como nacer hombre, mujer o jorobado.

¿Existe alguna lengua mejor que otra para la poesía?

No existe ninguna lengua mejor que otra en cuanto a su potencial expresivo. Todas las lenguas son igualmente capaces de expresar, son igualmente musicales, igualmente ricas. Todo se reduce a la experiencia histórica del pueblo que habla esa lengua. La lengua griega, en sí, no está dotada de propiedades que la hagan superior a la lengua vietnamita. Todo depende de las circunstancias. Todo está en que te preguntes, por

ejemplo, si Shakespeare sería el gran dramaturgo que es si no hubiera coincidido con el apogeo imperial de Inglaterra.

¿Depende de la importancia que logra obtener el país que habla aquella lengua en el contexto mundial?

Sí. Ve el caso del portugués. Camões tuvo la suerte de escribir en portugués en un momento imperial. Suerte que ya no le tocó a Fernando Pessoa. Porque él hizo una gran poesía portuguesa pero escribió en un momento en que Portugal ya no era nada. Portugal es sólo la sombra de un pasado que se esfumó. Así, eres una víctima, una especie de objeto sexual de la lengua en que naciste. No puedes ser mayor que ella. Tú puedes escribir un gran poema épico en un dialecto de la India y no sirve de nada, no tendrá realmente un reconocimiento planetario. El portugués es una provincia en el nivel planetario. El portugués es más que el vasco pero menos que el español. En ese sentido, el poeta, el escritor, la gente que lucha con la palabra, es víctima de su lengua.

En ese sentido, ¿hay algún futuro promisorio para la lengua portuguesa?

El problema no está en la lengua portuguesa, sino en lo que los hablantes de la lengua portuguesa harán de sí mismos. El día en que Brasil llegue a ser una potencia mundial, en todos los aspectos, tecnológico, científico, artístico, la lengua portuguesa logrará una presencia mayor. No existe la lengua portuguesa. La *langue* no existe. Existe la *parole*, de acuerdo con aquella distinción de Saussure. El acto de hablar es lo que existe. Nadie sabe dónde está la *langue*. ¿Está en Machado de Assis, en Guimarães Rosa, en ti, en mí? La *langue* no está en ninguna parte. Está en todos y en ningún lado. Es como Dios, omnipresente. Uno sólo verá la *parole*, la manifestación. Dentro de la tradición cristiana, la *parole* sería Jesús. Uno no ve a Dios. Ve a Jesús, ve la encarnación. La

parole es la encarnación de la *langue*. ¿Dónde estará la lengua portuguesa? Está como una posibilidad de sus hablantes, tanto en Guimarães Rosa como en Sebastião da Silva, que es un cargador en el puerto de Santos. Todos ellos, en el acto de la *parole*, vuelven real la *langue*, que es la lengua portuguesa, que no está en ninguna parte. Entonces, volviendo al caso del masoquismo, es la dictadura de la *langue* sobre la *parole*.

¿Y en el caso del sadismo?

En términos de texto, sería el caso de la poesía así llamada experimental, por ejemplo, en la cual uno puede violar las reglas y esa violación porta una valoración positiva. Las vanguardias son momentos de sadismo, momentos en que el creador se vuelve contra la *langue* y hace imperar su *parole*.

¿La poesía brasileña tiene más masoquistas que sádicos?

Muchos más masoquistas. Por todos lados. El masoquismo es la regla y el sadismo la excepción.

¿Ese masoquismo se da también en otras manifestaciones artísticas o sólo en la cultura letrada?

Si extendemos eso a las formas heredadas, y no sólo al idioma, notaremos que cuando uno nace, nace ya inserto en el seno de una determinada tradición. Y uno no va tener de otra que relacionarse con ella. Ya tiene todo un arsenal, un elenco de formas listas y acabadas. O las aceptas, y te vuelves un académico, o las niegas, las agredes, las violas, las dinamitas. Quiero decir, operas artísticamente al interior de un código. Si te quieres meter con las formas es bajo tu propia cuenta y riesgo.

Tu primer libro, Catatau, llegó provocando de inmediato, dinamitando los límites. No es cuento, no es novela, no es poesía. En él, el personaje central es nada menos que Descartes. Y tiene un catalejo en una mano y una pipa de marihuana en la otra. ¿Se trata de dos símbolos?

Sí, son dos símbolos elementales. Uno de distanciamiento crítico y el otro de integración. El catalejo es distanciamiento. La pipa de marihuana, la integración. La marihuana genera una integración. En un grupo de gente quemando hierba se genera un tipo de comunicación distinta a aquella que se da en un simposio, por ejemplo, sobre metafísica y psicología de Jung. Es una comunicación vía la sustancia, no vía la palabra.

¿Ese tipo de experiencia, de alguna forma, tiene que ver con la experiencia poética?

Es incluso un lugar común la tradición, por ejemplo, de que los poetas crean en la madrugada, de que son alcohólicos. Baudelaire, por ejemplo, escribió muchos poemas sentado en una mesa de cantina, bajo el efecto del ajenjo. La idea de que el discurso poético se produce en estados anómalos es una cosa normal, que rima con la propia naturaleza anómala del lenguaje poético. Lo normal del lenguaje es la función referencial. Y si ella se vuelca sobre sí misma, como en el caso de la poesía, es una especie de hipertrofia. Escribir un libro completo, en que prevalezca la función poética es una exageración, un exceso. Ese lenguaje se da entre los exagerados y excesivos. La idea de que los poetas son locos es incluso absolutamente correcta. Eso se volvió casi un mito a partir del romanticismo.

Tienes un texto interesante sobre la poesía en el receptor. Trabajas bajo la idea de que un buen lector de poesía es también, de alguna forma, un poeta. Explica eso.

Una persona puede decir: “Yo soy incapaz de escribir un buen verso pero no logro pasar una noche sin leer unas páginas de Fernando Pessoa”. Para mí, esa persona es poeta. La poesía tiene que existir en los dos polos: en el emisor y en el receptor. Quien sabe leer bien poesía es tan poeta como aquel que la escribe. Borges tiene una frase magistral al respecto. Él dice: “Otros se enorgullecen de los libros que han escrito, yo me enorgullezco de los libros que leí”.

¿Recuerdas cuándo comenzaste a hacer poesía?

Yo ya hacía versitos cuando andaba en la primaria. Tenía un abuelo que escribía poesía, era un militar. Mi abuelo es una figura totémica en mi familia. Escribía sonetos medio religiosos. El hecho de escribir poesía ya venía metido en la programación familiar. Aunque dentro de todo eso existe también un componente inexplicable. No creo que todo tenga explicación. Es como preguntar quién es Dios.

A propósito, ¿quién es Dios?

Creo que como ser vivo del planeta pertenezco a un orden mayor que yo, que va del tiburón al saltamontes, de un roble a una petunia. Yo estoy al interior del misterio. Es difícil comprender el misterio. Todas las religiones, para mí, son una tentativa tosca y grosera de homenajear al Misterio, con mayúscula. Me doy por bien servido con tener la sensación de pertenecer a él. Cuál es el nombre que ese misterio tiene, es lo de menos. Eso está históricamente determinado. Ni los más brillantes economistas brasileños logran comprender el funcionamiento de la economía, ¿cómo vamos nosotros a comprender el misterio? Puta, es una locura. Todo lo que nos queda es realmente homenajearlo.

¿Cómo homenajearas tú al misterio?

Escribiendo. Es la única forma de oración que conozco.

Esa oración tiene que ver con el zen, algo con lo que estás muy conectado.

De todas esas actitudes para homenajear al misterio, para mí, la mayor es el zen. Claro.

¿Todo es aquí y ahora?

Sí. Todo es milagro. No se necesita curar leprosos. No necesito de milagros de ese tipo.

El color amarillo, para mí, es un milagro. La percepción es un gran milagro. Poder oír un sonido, mi bemol, es un milagro. El azul, las experiencias biológicas, el placer de la papa frita, son milagros. Tres cogidas en una noche es un milagro. El mundo está lleno de milagros. Y la gente se queda buscando... La gente lo que quiere es circo. No necesito circo, el zen no necesita circo. El zen dice: "es aquí y ahora".

Es sólo eso. Y es todo eso.

A eso se debe que los jesuitas, en la catequización de Japón, consiguieron convertir a todo mundo, menos a los tipos que practicaban el zen. Ellos eran reacios a la conversión.

¿Por qué?

Primero porque ellos no aceptan la división entre cuerpo y alma. La visión zen es holística, unitaria. Es decir: o me salvo a mí mismo del todo o no me salva nada.

¿Pero salvarse de qué?

¿De qué? Estoy a salvo aquí y ahora. Basta con tomar aquellos *koans* de los grandes maestros zen, todos ellos contienen la iluminación. Como aquel en que el discípulo pregunta cuál es el significado de que Bodhidharma haya venido del Oeste.

¿Y qué le respondió el maestro?

El viento en el sauce.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ANDO, Tadao. *Conversaciones con Michael Auping*. Traducción de Isabel Núñez. Barcelona: Gustavo Gili, 2007. 2ª edición. 96 pp.

ASSUNÇÃO, Ademir. “Artilharia ligeira para um kamiquase ou dribles curtos e passes para um craque da poesia”. En Fabiano Calixto y André Dick (eds). *A linha que nunca termina. Pensando Paulo Leminski*. Río de Janeiro: Lamparina, 2004. pp. 31-48.

ÁVILA, Carlos. “Ler pelo não, além da letra”. En Fabiano Calixto y André Dick (eds). *A linha que nunca termina. Pensando Paulo Leminski*. Río de Janeiro: Lamparina, 2004. pp. 27-30.

BARTHES, Roland. “Amar a Schumann”. Traducción de Jorge Ayala Blanco. En *Nombres. Revista argentina de filosofía* 1 (diciembre de 1991). pp. 97-100.

BEUYS, Joseph. “Discurso sobre mi país”. En Carmen Bernárdez (ed). *Arte hoy: Beuys*. Madrid: Nerea, 1998. pp. 97-109.

BLY, Robert. *News of the Universe. Poems of Twofold Consciousness*. California: Sierra Club Books, 1995. 2ª edición. 306 pp.

BONA MOREIRA, Caio Ricardo. “Catatau e o jogo da *differánce*”. En *Catatau de Paulo Leminski: Occam versus Cartésio contra a ditadura da razão*. Tesis. Brasil: Universidade do Sul de Santa Catarina, 2006. pp. 63-78.

BRETT, Guy. “Notas sobre los escritos de Hélio Oiticica”. En Damián Ortega (ed). *Hélio Oiticica*. México: Alias, 2009. pp. 185-188.

BONVICINO, Régis (ed). *Envie meu dicionário. Cartas e alguma crítica*. 2ª edición. São Paulo: editora 34, 1999. 272 pp.

CABRAL, Nicolás. “La poesía como desacuerdo. Entrevista con Eduardo Milán”. En *La Tempestad* 74 (septiembre-octubre 2010). pp. 81-83.

CÁMARA, Mario (ed). *Leminskiana. Antología variada*. Buenos Aires: Corregidor, 2005. 380 pp.

CANÇADO, José María. “Perhappiness. Paulo Leminski: o vertiginoso dia-a-dia de essa ‘talvez felicidade’”. En *Paulo Leminski. Série Paranaenses*. Curitiba: Universidad Federal de Paraná, 1988. pp. 3-7.

CARNEIRO, Henrique. *A Igreja, a Medicina e o Amor. Prédicas moralistas da época moderna em Portugal e no Brasil*. São Paulo: Xamã, 2000. 144 pp.

DAVENPORT, Guy. “Ruskin”. Traducción de Gabriel Bernal Granados. En *¿Qué son las revoluciones? Y otros ensayos sobre arte y literatura*. México: Magenta, 2008. pp. 35-52.

DE ANDRADE, Oswald. “Manifiesto antropófago”. En Jorge Schwartz (ed). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. pp. 173-180.

DE CAMPOS, Haroldo. “De la poesía concreta a Galaxias y Finismundo”. En Horacio Costa (ed). *Estudios brasileños*. México: UNAM, 1994. pp. 129-175.

DERRIDA, Jacques. “Carta a un amigo japonés”. En *El tiempo de una tesis: deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Traducción de Cristina de Peretti. Barcelona: Proyecto A, 1997. pp. 23-27.

ECO, Umberto. “La línea y el laberinto: las estructuras del pensamiento latino”. En *Vuelta* (abril de 1987). pp. 18-27.

ELYTIS, Odysseas. “Antes que nada la poesía”. En *Prosa. Seis ensayos*. Traducción de Francisco Torres Córdova. México: UNAM, 2001. pp. 23-69.

GUIMARÃES, Nanci Maria. *Leminski: linha mínima*. Tesis. Brasil: Universidade Federal de Rio de Janeiro, 2008. 116 pp.

FEIJÓ, Almar. “Diálogo”. En *Paulo Leminski. Série Paranaenses*. Curitiba: Universidad Federal de Paraná, 1988. pp. 9-30.

GERVITZ, Gloria. “Algo sobre el poema *Migraciones*”. En *El poeta y su trabajo 34* (otoño 2009). pp. 23-33.

LEE, Bruce. *Aforismos*. Traducción al portugués de Claudio Salles Carina. São Paulo: Conrad, 2007. 170 pp.

LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos*. Curitiba: Criar, 1986. 144 pp.

_____. *Anseios crípticos 2*. Curitiba: Criar Edições, 2001. 118 pp.

Paulo Leminski. Série Paranaenses. Curitiba: Universidad Federal de Paraná, 1988. 68 pp.

_____. “Poesía: la pasión del lenguaje”. En *Aviso a los naufragos*. Traducción de Rodolfo Mata. Oaxaca: Calamus, 2006. pp. 186-197.

MACIEL, Maria Esther. “Nos ritmos da matéria”. En Fabiano Calixto y André Dick (eds). *A linha que nunca termina. Pensando Paulo Leminski*. Río de Janeiro: Lamparina, 2004. pp. 171-179.

MATA, Rodolfo. “Prólogo: Haroldo de Campos y la poética del ensayo”. En Haroldo de Campos. *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México: Siglo XXI Editores, 2000. pp. IX-XX.

MCCLURE, Michael. *Grahhr*. Traducción de José Luis Bobadilla. México: Compañía, 2005. 108 pp.

GÓES, Fred; MARINS, Álvaro (eds). *Melhores poemas*. São Paulo: Global, 1995. pp. 122.

MESCHONNIC, Henri. *Ética y política del traducir*. Traducción de Hugo Savino. Buenos Aires: Leviatán, 2009. 192 pp.

MICHAUX, Henri. “De lenguas y escrituras –o del deseo de desviarse de ellas”. En *Ideogramas – captar – mediante trazos*. Traducción de José Luis Sánchez Silva. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. pp. 213-224.

MONTEJO, Adolfo. *Correspondencia celeste. Nueva poesía brasileña (1960-2000)*. Madrid: Árdora. 320 pp.

MILÁN, Eduardo. “Esboço a distancia (o que aparece de longe, também nos textos): Leminski”. En Fabiano Calixto y André Dick (eds). *A linha que nunca termina. Pensando Paulo Leminski*. Río de Janeiro: Lamparina, 2004. pp. 11-14.

_____. *Trata de no ser constructor de ruinas*. Guadalajara: filodecaballos, 2003. 52 pp.

NOVALIS. *Gérmens o fragmentos*. Traducción de J. Gebser. España: Renacimiento, 2006. 60 pp.

OITICICA, Hélio. “Aspiro al gran laberinto”. En Damián Ortega (ed). *Hélio Oiticica*. México: Alias, 2009. pp. 27-50.

FERRONI, Rosana Paulillo. "Leminski: poesia y prosa". En *Paulo Leminski. Série Paranaenses*. Curitiba: Universidad Federal de Paraná, 1988. pp. 35-39.

PEDROSA, Célia. "Señales de vida y sobrevida". En Mario Cámara (ed). *Leminskiana. Antología variada*. Buenos Aires: Corregidor, 2005. pp. 309-335.

RISÉRIO, Antonio. "O vampiro elétrico de Curitiba". En Fabiano Calixto y André Dick (eds). *A linha que nunca termina. Pensando Paulo Leminski*. Río de Janeiro: Lamparina, 2004. pp. 361-378.

RODÓ, José Enrique. *Motivos de Proteo*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 1993. 3ª edición. pp. 344.

RONA, Elizabeth. "is it about a bicycle? Conversación de Joseph Beuys". Traducción de Hugo Gola. En *Poesía y Poética* 8 (invierno 1991). pp. 37-44.

ROTHENBERG, Jerome. "Proposiciones revolucionarias". En *Ojo del testimonio. Escritos selectos 1951-2010*. Traducción de Heriberto Yépez. México: Aldus, 2010. pp. 81-84.

SAER, Juan José. "La cuestión de la prosa". En *La narración-objeto*. Argentina: Seix Barral, 1999. pp. 55-61.

SALOMÃO, Waly. "HoMMAGE". En Damián Ortega (ed). *Hélio Oiticica*. México: Alias, 2009. pp. 241-250.

SNYDER, Gary. "A linguagem segue em duas direções". En *Re-habitar. Ensaios e poemas*. Traducción al portugués de Luci Collin. Río de Janeiro: Azogue, 2005, pp. 269-276.

VALERY, Paul. "Tel Quel II". Traducción de Alfonso Romero. En *Cuadernos de literatura* 3 (febrero 1997). pp. 83-93.

VAZ, Toninho. *O bandido que sabia latim*. Río de Janeiro: Record, 2001. 378 pp.

WATTS, Alan. *Esto es eso*. Traducción de Enric Trens. Barcelona: Kairós, 1992. 132 pp.

WEINBERGER, Eliot. "Traducir". Traducción de Aurelio Major. En *Poesía y Poética* 29 (primavera de 1988). pp. 56-64.

_____. "El vórtice". Traducción de Ricardo Cázares. En *El poeta y su trabajo* 27 (invierno 2008). p. 3-22.

YÉPEZ, Heriberto. *Luna creciente. Contrapoéticas norteamericanas del siglo XX*. México: Conaculta, 2002. 144 pp.

FUENTES DIGITALES UTILIZADAS

Leminski multimídia (DVD). Curitiba: Tecnokena Audiovisual e Multimídia, 1996.

CICERO, Antonio. “O construtivismo brasileiro”:

<http://antoniocicero.blogspot.com/2010/11/o-construtivismo-brasileiro.html>

FRANCHETTI, Paulo. “Leminski e o haikai”.

<http://sibila.com.br/index.php/critica/1708-leminski-e-o-haikai> Texto a su vez tomado de Marcelo Sandmann (ed). *A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2010.

SCHUMMAN, Werner. *Ervilha da Fantasia: Paulo Leminski*.

<http://www.youtube.com/watch?v=zkl57-hC3ko>

LEMINSKI, Paulo. “Esse cara é poeta”.

<http://www.youtube.com/watch?v=Gm0vgiyhT1A>

_____. “Inutensílio”.

<http://www.youtube.com/watch?v=T-iCzSsOZy4>

_____. “Numa floresta de letras”.

<http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaioPL4.htm>

_____. “Corpo não mente”.

<http://www.elsonfroes.com.br/kamiquase/ensaioPL3.htm>

RESENDE, Beatriz. “Os órfãos de Leminski”.

www.leminski.hpg.ig.com.br