

Reflejos

Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos.

Facultad de Humanidades, Universidad Hebrea de Jerusalén

Número 3, Diciembre 1994

Tradición, traducción, transculturación: el punto de vista del ex-céntrico

Haroldo de Campos

pp. 7-11

Tradición, traducción, transculturación: el punto de vista del ex-céntrico

Haroldo de Campos

LA literatura brasileña –y esto podrá ser válido para otras literaturas latinoamericanas (dejando de lado la cuestión de las grandes culturas precolombinas, que debe ser considerada desde un ángulo propio)– nació bajo el signo del barroco. La idea de nacimiento es, aquí, solamente metafórica. No se la puede entender desde el punto de vista ontológico, sustancialista-metafísico. No debe ser comprendida en el sentido de búsqueda de un “punto de origen”, a partir del cual se puede fundar la cuestión de la “identidad” o del “carácter nacional”, visto a su vez como una presencia entificada, plena, *terminus ad quem* al que se arribaría al cabo de un proceso evolutivo de tipo lineal, biológico, basado en una “teleología inmanente”, conforme al modelo propuesto por la historiografía “organicista” del siglo pasado.

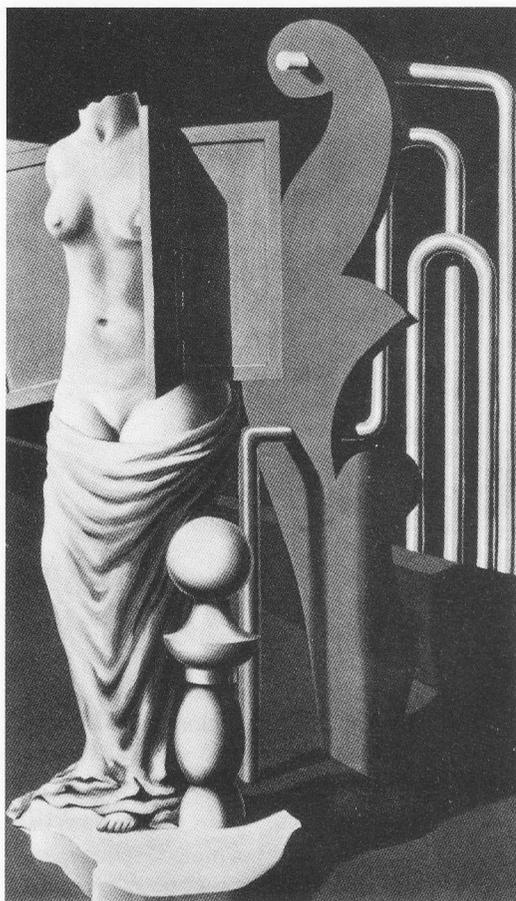
El barroco significa, paradójicamente, la no-infancia. La idea de “origen” sólo puede tener cabida, aquí, en cuanto no implique la de “génesis”; esto es, si se la entiende en el sentido de “salto” y “transformación”, como lo hace W.

Benjamin al enfatizar la acepción etimológica de la palabra *Ursprung* en su libro sobre el *Trauerspiel* alemán del mismo período.

Del mismo modo, tampoco la literatura brasileña tuvo origen, en el sentido genético, embrionario-evolutivo del término, ya que no tuvo infancia. La palabra *infans* (niño) quiere decir: “aquél que no habla”. El barroco es, por lo tanto, un no-origen. Una no-infancia. Al emerger con el barroco, nuestras literaturas nunca fueron afásicas, no evolucionaron desde un limbo afásico-infantil hacia la plenitud del discurso. Como ciertos héroes mitológicos, ya nacieron adultas y expresándose con desenvoltura en un código universal altamente elaborado: el código retórico barroco (influido ya, en el caso brasileño, por el manierismo de Camões, un poeta que había ejercido, por su parte, influencia sobre Góngora y Quevedo, los dos grandes nombres del barroco español).

La cuestión del “nacionalismo” literario brasileño no puede ser considerada desde un punto de vista cerrado, monológico. Ni es posible ex-

Poeta, ensayista, crítico y traductor nacido en Brasil en 1929. Fue uno de los creadores del movimiento de Poesía Concreta. Entre sus textos poéticos recientes figuran Galaxias (1984) y Finismundo: A Última Viagem (1990); entre sus obras críticas, A Operação do Texto (1976), Metalinguagem (1967), Deus e o Diabo no Fausto de Goethe (1981). Ha traducido a Octavio Paz, Dante, Mallarmé, Joyce, Pound; en 1990 publicó Qohélet (O Que Sabe), transcreación del Ecclesiastés, y completa actualmente su transcreación del libro del Génesis.



plicarla como la proyección o emanación de un "espíritu" nacional, que fuese gradualmente develándose y revelándose como tal, hasta encarnarse en una presencia plena, en un momento de plenitud "logofánica", que coincidiría con una especie de "clasicismo" nacional. (Machado de Assis, en la conclusión de nuestro período de "formación", el Romanticismo, sería, por definición, el exponente de este momento de apogeo.)

Desde el barroco, o sea, desde siempre, no podemos pensarnos como una identidad cerrada y concluida, y, sí, como *diferencia*, como apertura, como movimiento dialógico de la diferencia, contra el telón de fondo de lo universal. Nuestra entrada en el palco literario es, desde el principio, un salto vertiginoso a la escena del barroco, o sea, una articulación diferencial con un código universal altamente sofisticado. Gregorio de Matos (1636-1695), apodado "Boca del Infierno", primer gran poeta brasileño, recombina

a Camões, Góngora y Quevedo, incorpora africanismos e indigenismos en su lenguaje, recurre a la parodia y a la sátira en un juego intertextual "carnavalizado", en el que los elementos locales se mezclan con los "estilemas" universales, según un proceso de hibridación continua (el portugués mestizo en que Gregorio de Matos escribe está ya, a su vez, cargado de españolismos...). Como la mexicana Sor Juana, el peruano Caviedes y el colombiano Hernando Domínguez Camargo, el brasileño Gregorio de Matos practica un barroco diferencial, irreductible al modelo europeo. Una vez dominadas las reglas del juego, explota en un sentido personal, e incluso subversivo, las posibilidades combinatorias del código común: un código siempre móvil y cambiante, en sus reconfiguraciones individuales. Tiene razón Lezama Lima cuando se refiere al barroco latinoamericano como el arte de la "contraconquista", una "gran lepra creadora". Opinión ésta que puede cotejarse con la del brasileño Oswald de Andrade, quien ve en el barroco el estilo "de los descubrimientos" que rescataron a Europa "de su egocentrismo ptolomaico".

Esa práctica diferencial articulada de un código universal es también, por definición, una práctica de traducción. Por haber, por ejemplo, re combinado y sintetizado dos sonetos de Góngora ("Mientras por competir con tu cabello" e "Ilustre y hermosísima María") en un tercero (*Discreta e formosíssima Maria*), Gregorio de Matos fue acusado de plagio. Los críticos que lanzaron esta acusación no comprendieron que Gregorio de Matos procedía en relación a Góngora como un traductor creativo (como, en nuestro siglo, Ungaretti), al tiempo que llevaba a cabo la "deconstrucción" irónica de la máquina lúdica barroca, develando, metalingüísticamente, el ingenio combinatorio que la hacía funcionar. (Y no debemos olvidar que Góngora, para elaborar los sonetos que serían re trabajados por Gregorio de Matos, había extraído, a su vez, elementos de Garcilaso de la Vega, de Camões y de la poesía latina del *carpe diem*, dentro de la práctica genérica de la *imitatio*, característica del período).

Barroco, en la literatura brasileña y en diversas literaturas latinoamericanas, significa, al mismo tiempo, hibridismo y traducción creativa. Traducción entendida como apropiación transgresiva, e hibridismo (o mestizaje), como práctica dialógica y capacidad de expresar al otro y expresarse a sí mismo a través del otro, bajo el signo de la diferencia. En ese sentido, las refle-

xiones de W. Benjamin sobre la “alegoría” tienen una significación especial para la consideración del barroco Iberoamericano: “alegoría” en su acepción etimológica de “decir alternativo”, un “decir otra cosa”; un estilo en el que cualquier cosa puede, en el límite, significar cualquier otra.

Quien mejor formuló esta visión de la literatura “ex-céntrica” (o sea, fuera de centro, descentrada) de un país latinoamericano —la literatura brasileña, en el caso que me sirve de ejemplo— como proceso transformacional de traducción creativa y transgresiva, fue, pienso, Oswald de Andrade (1890-1954), en el contexto de nuestro Modernismo de los años '20. El *Manifiesto Antropófago* (1928) de Oswald de Andrade, retomado por él al final de su vida, en los años '50, en el ensayo de revisión del dogmatismo marxista *La crisis de la filosofía mesiánica*, no es sino la expresión de la necesidad de establecer una relación dialógica y dialéctica entre lo nacional y lo universal. No es casual que su lema sea una usurpación fónica, una *mistranslation* por homofonía, del célebre verso dilemático de Shakespeare: “To be or not to be, that is the question”. Oswald de Andrade reformula dicho verso sustituyendo el verbo “to be” por la palabra “tupí” (término que designa la lengua general de los indios brasileños en la época del descubrimiento) y proclama: “Tupí or not tupí, that is the question”... La antropofagia, respuesta a esa ecuación irónica del problema del origen, es una especie de **deconstruccionismo** brutal: devoración crítica del legado cultural universal, llevado a cabo no a partir de la perspectiva sumisa y conciliatoria del “buen salvaje”, sino desde el punto de vista desengañado del “mal salvaje”, devorador de blancos, antropófago. “Sólo me interesa lo que no es mío” afirma Oswald de Andrade en el *Manifiesto*, y propone transformar “el tabú en totem”.

Ese proceso de deglución antropofágica no involucra una sumisión (una catequesis), sino una “transculturación”, o, mejor, una “transvaloración”: una visión crítica de la Historia como “función negativa” (en el sentido de Nietzsche). Todo pasado “otro”, todo pasado con el cual mantenemos una relación de “extrañamiento”, merece ser negado. Merece ser comido, devorado —diría Oswald. Es la suya una actitud no reverencial ante la tradición: implica expropiación, reversión, desjerarquización. Una vez más —y no es mera coincidencia— cabe evocar aquí a Lezama Lima, quien, en cierto modo, también trató

de leer el pasado (la historia) “devorativamente”, como una “sucesión de eras imaginarias”, plausibles de ser repensadas a través de una “memoria espermática”, capaz de sustituir los nexos lógicos por sorprendentes conexiones analógicas.

Parece así aplicarse a la literatura brasileña y a las demás literaturas latinoamericanas la refutación que el estructuralista checo Jan Mukarovsky hizo, en un ensayo de 1946 (reformulado y reiterado por el mismo teórico en 1963, en su fase marxista), de la supuesta influencia de las literaturas “preferenciales” sobre las llamadas literaturas “menores”; cuestión ésta planteada de manera apriorística y unilateral por la ciencia literaria tradicional. Para Mukarovsky, esa visión de la literatura comparada tradicional —responsable del “complejo de pequeño pueblo” de la literatura checa— sería mecanicista, no-dialéctica. La imagen de una “literatura pasiva”, guiada en su evolución por la “intervención casual de influencias externas”, le parece falsa. Las influencias no actúan por sí solas, sin presupuestos, en el ambiente en que intervienen; por el contrario, se combinan con el contexto local, a cuyas necesidades se subordinan. Son objeto de una selección y de una rearticulación, cambian de inflexión. De ahí la conclusión de Mukarovsky: “Los influjos no son expresiones de superioridad esencial y de subordinación de una cultura con relación a la otra; su aspecto fundamental es la reciprocidad”.

En la literatura brasileña, Machado de Assis (1839-1908) no es simplemente el punto armonioso de culminación de una evolución literaria gradual, que vendría desarrollándose desde el prerromanticismo de tendencias nativistas. Su aparición no es explicable, ni previsible, si se la juzga como resultado plenamente maduro de un proceso homogéneo de “construcción genealógica”, de un “proceso rectilíneo de abrasilamiento”. Machado de Assis no representa un momento de *aboutissement*, sino un momento de ruptura. Su nacionalismo no es ya el nacionalismo ingenuo de ciertos románticos de aspiraciones ontológicas, sino un nacionalismo “crítico”, “en crisis”, “desgarrado”, en constante diálogo con lo universal. Machado de Assis es nacional por no ser exactamente nacional, como Ulises, mitológico fundador de Lisboa en el poema de Fernando Pessoa, “fue por no ser existiendo”, y, sólo en ese sentido, “nos creó...”. Es de Machado de Assis (conforme lo señala Augusto Meyer) la metáfora de la cabeza como “buche de rumiante”, donde “todas las sugerencias, una vez mezcladas y trituradas, se

preparan para una nueva masticación, complicada química en cuyo proceso ya no es posible distinguir el organismo asimilador de las materias asimiladas". Este Machado de Assis, "devorador" de Lawrence Sterne y de otras incontables influencias, fue considerado poco brasileño, "anglófilo", por el más importante crítico literario de su tiempo, Silvio Romero, quien, despectivamente, caracterizó como "estilo de tartamudo" su modo de escribir reticente...

Y, sin embargo, Machado de Assis, por su singularidad a la vez atípica y universalista, por su carácter no-característico, es decir, por su lectura selectiva y crítica del código literario universal a partir del contexto brasileño, pero también desde una óptica extremadamente personal aun dentro de ese contexto (baste considerar la reacción de Silvio Romero), es el más representativo de nuestros escritores del pasado. En cierto sentido, él es, para la literatura brasileña, con todas las implicaciones de esa idea, nuestro Borges del ochocientos... No es por mera coincidencia que escritores contemporáneos como John Barth o Cabrera Infante sean hoy sus lectores y admiradores. ¿Y por qué no pensar en Macedonio Fernández, el maestro de lo "inacabado", como el "eslabón perdido" entre Machado y Borges?

Quiero concluir con un testimonio personal. Pertenezco al grupo de poetas brasileños que, en los años '50, lanzó el movimiento nacional e internacional de poesía concreta. Un movimiento que, en el ambiente brasileño, tomó rumbos propios. Retomó el diálogo con el modernismo de los años '20 (especialmente con Oswald de Andrade). Al mismo tiempo que sostenía propuestas de vanguardia radical en el plano del lenguaje, en la tentativa de desarrollar una poesía antidiscursiva, sintético-ideográfica, jamás dejó de lado la preocupación por la tradición, por la revisión polémica de la tradición, desde un ángulo de enfoque crítico y creativo. En ese sentido, reparamos el barroco: Gregorio de Matos fue definido por Augusto de Campos como "el primer antropófago experimental de nuestra poesía"; mi libro *Galaxias* (1963-1976) ensaya la abolición de fronteras entre poesía y prosa, buscando aliar rigor constructivista y proliferación neobarroca. Redescubrimos, en nuestro romanticismo, al olvidado poeta Sousândrade (1832-1902), autor de "El infierno de Wall Street" (parte del largo poema *Guesa Errante*), suerte de *Walpurgisnacht* anticolonialista, ambientado en el Stock Exchange de Nueva York hacia 1870 y escrito en un estilo caleidoscópico y polilingüe,

que anticipa los procesos de montaje cinematográfico de la poesía contemporánea.

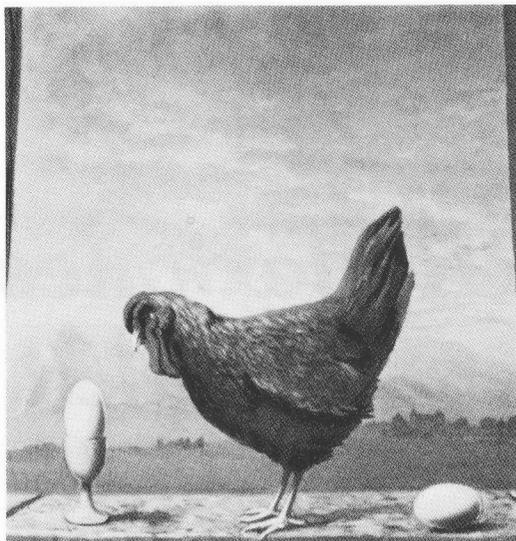
Que ese mismo grupo de poetas hiciese de la traducción creativa (o "transcreación") una práctica constante, inspirándose en el ejemplo del "make it new" de Ezra Pound y en las teorías de Roman Jakobson y W. Benjamin sobre la tarea del traductor, es algo extremadamente coherente. Nos empeñamos programáticamente en "transcrear" al portugués, *Cantos* de Ezra Pound, poemas visuales de e.e. cummings, fragmentos del *Finnegans Wake* de James Joyce y el poema-constelación de Mallarmé, "Un Coup de Dés"; a Goethe, Hölderlin y Brecht, así como a Ungaretti, los provenzales, en especial Arnaut Daniel; a Basho y los haikuistas japoneses; a poetas rusos, desde el simbolismo de Block y Biély, pasando por Jlébnikov, Maiakóvski, Pasternak, Mandelshtam, hasta Guenádi Aigui, poco conocido en ese entonces (1968), y así sucesivamente. Mi último trabajo en ese campo fue la recreación de *Blanco*, el gran poema reflexivo y erótico de Octavio Paz, en un libro publicado en 1986 bajo el título de *Transblanco*. Por otra parte, desde 1983 estoy estudiando el hebreo, con el propósito de hacer lo que nunca fue hecho en portugués: la traducción de fragmentos de la Biblia empleando las técnicas más avanzadas del repertorio de la poesía moderna (en alemán, está el ejemplo de Rosenzweig y Buber; en francés, el de Henri Meschonnic y el distinto, y aun opuesto, de Chouraqui).

Se trata, como puede verse, de un amplio proceso de "devoración" crítica de la poesía universal, con el propósito de instaurar una tradición de invención y crear así un tesoro de "formas significantes" que contribuya al estímulo creativo de las nuevas generaciones. La traducción es, desde ese punto de vista, una forma activa de pedagogía. Sobre todo cuando se traduce exactamente aquello que es considerado intraducible. "Sólo lo difícil es estimulante" (Lezama Lima).

"Écrire quoi que ce soit (...) est un travail de traduction exactement comparable à celui qui opère la transmutation d'un texte d'une langue dans une autre", observa Paul Valéry. Escribir, hoy, en las Américas como en Europa, significará cada vez más, pienso, reescribir, remasticar. Los escritores de mentalidad monológica, "logocéntrica" —si es que aún existen y persisten en esa mentalidad— deben darse cuenta de que, tam-

bién cada vez más, resultará imposible escribir la “prosa del mundo” sin considerar, por lo menos como punto de referencia, las diferencias de esos “ex-céntricos”, al mismo tiempo “bárbaros” (por pertenecer a un periférico “mundo subdesarrollado”) y “alejandrinos” (por practicar incursiones de “guerrilla” en el corazón mismo de la Biblioteca de Babel), llamados Borges, Lezama Lima, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, para mencionar apenas algunos ejemplos significativos. Como será imposible asumir la tradición del poema moderno –o ya “posmoderno”, desde el “Coup de Dés” de Mallarmé–, sin considerar las hipótesis intertextuales de *Trilce* de Vallejo, *Altazor* de Huidobro o *Blanco* de Octavio Paz y sin percibir, por ejemplo, que hay un sistema de vasos poéticos comunicantes que interrelacionan el objetivismo de William Carlos Williams, el “parti pris des choses” de Francis Ponge y el constructivismo del poeta-geómetra João Cabral de Melo Neto (punto de referencia obligatorio de la poesía concreta brasileña).

El problema de las literaturas “mayores” y “menores”, encarado desde un punto de vista semiológico, puede revelarse un pseudoproblema, como J. Mukarovsky lo supo demostrar. Si cada literatura es una articulación de diferencias en el texto infinito –“signos en rotación”– de la literatura universal, cada contribución innovadora se mide como tal; es un momento monadológico, irreductible, al mismo tiempo singular e interdependiente, en el juego de esa combinatoria. Las luminosas *Soledades* de Góngora no suprimen la diferencia espléndida del *Primero Sueño* de Sor Juana, poema crítico y reflexivo que salta sobre la diacronía para confraternizar con el *Coup de Dés* de Mallarmé, como Octavio Paz nos lo indica en su admirable libro sobre la monja mexicana. El *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne no cancela el trazo diferencial de *Don Casmurro* de Machado de Assis, una obra que prefigura, a su vez, el modo estilístico elusivo-iró-



nico de Borges (quien, aparentemente, jamás habría leído a Machado de Assis).

La politópica y polifónica civilización planetaria está, a mi modo de ver, bajo el signo decorativo de la traducción *lato sensu*. La traducción creadora –la “transcreación”– es la manera más fecunda de repensar la *mimesis* aristotélica, que tan profundamente marcó la poética de Occidente. Repensarla no como una pasiva teoría del reflejo y de la copia, sino como un impulso de usurpación en el sentido de producción dialéctica de la diferencia a partir de lo mismo. Ya advertía el viejo Goethe (cuya idea de *Weltliteratur* repercutió en el *Manifiesto Comunista* de Marx, de 1848, en el pasaje en el que se proclama la “superación de la estrechez y el exclusivismo localistas”): “Toda literatura, cerrada en sí misma, acaba por languidecer en el tedio, si no se deja, renovadamente, vivificar por la contribución extranjera”. Enfrentarse con la alteridad es, ante todo, un necesario ejercicio de autocrítica, así como una vertiginosa experiencia de ruptura de límites.